



Università di Napoli L'Orientale

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXV, 1



UniorPress  
2023



ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

**ANNALI**  
**SEZIONE ROMANZA**

---

*Direttore:* Augusto Guarino

*Comitato scientifico:* Rafael Alarcón Sierra, Jana Altmanova, Rafael Argullol Murgadas, Vincenzo Arsillo, Corin Braga, Ester Brenes Peña, Helena Carvalhão Buescu, Maria Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo, Guido Maria Cappelli, Concetta Cavallini, Maria Centrella, Manuel Célio Conceição, Federico Corradi, Anne J. Cruz, Francesca De Cesare, Nancy Delhalle, Javier De Santiago-Guervós, Claudio Fogu, Catalina Fuentes Rodríguez, María Mercedes González de Sande, Paola Gorla, Apostolos Lampropoulos, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato, Salvatore Luongo, Lorenzo Mango, William Marx, Pedro Meira Monteiro, Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu, Ion Pop, Amedeo Quondam, Dominique Rabaté, Agustín Redondo, Micaela Rossi, Giovanni Rotiroti, Encarnación Sánchez, Gilles Siouffi, Paolo Tamassia, Frédéric Tinguely, Juan Varela-Portas Orduña, Carlo Vecce, Germana Volpe, Maria Teresa Zanola

*Redazione della Rivista:* Michele Costagliola d'Abele, Elvira Falivene,  
Maria Giovanna Petrillo, Francesco Sielo

---

LXV, 1

Luglio 2023

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: [annaliromanza@unior.it](mailto:annaliromanza@unior.it).

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.annaliromanza.unior.it>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**UniorPress**

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA  
LXV, 1



UniorPress  
2023





## INDICE

|                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Prefazione                                                                                                                                                                     |     |
| Carlo Vecce, <i>Spazi letterari del Mediterraneo</i>                                                                                                                           | 7   |
| SAGGI                                                                                                                                                                          |     |
| Monica Ruocco, <i>Una rilettura letteraria della dimensione mediterranea medievale in Bārī anshūdāt Sawdān</i> (Bari, il canto di Sawdān) di Ibrāhīm Aḥmad ‘Isā                | 13  |
| Roberta Morosini, <i>Islands of the Aegean. Pages in a Sea of Paper. From Apollo to the Infidel Turk, Buondelmonti's Geopolitical Archipelago</i>                              | 31  |
| Giulia Monaco, <i>La Commedia e il mondo mediterraneo. Topografia ed elementi attualizzanti nelle illustrazioni di due incunaboli veneziani</i> (Benali-Capcasa e Piasi, 1491) | 63  |
| Anna Cerbo, <i>Luoghi e immaginario letterario, ninfe e storie di pescatori nella Siracusa di Paolo Regio</i>                                                                  | 89  |
| Marco Borrelli, Margherita De Blasi, <i>Scrittori di terra e scrittori di mare. Sogni e viaggi mediterranei</i>                                                                | 101 |
| Irma Carannante, <i>Transiti mediterranei. Un poema di Marin Sorescu sul versante universale della traduzione</i>                                                              | 123 |
| Bianca Vallarano, <i>“Oltre la lingua franca”. Il plurilinguismo mediterraneo di Elisa Chimenti</i> (Napoli 1883-Tangeri 1969)                                                 | 139 |
| Giovanni Raimondo Rotiroti, <i>Dioniso veleggia sul mare. Intorno all’orizzonte geto-tracio della matrice mitopoietica europea</i>                                             | 157 |
| Eugenia Liosatou, <i>Nikos Kavvadias dal Mediterraneo agli Oceani</i>                                                                                                          | 173 |
| Alberto Scialò, <i>L’epos contemporaneo e il Mediterraneo: una rilettura della Telemachia in 54 di Wu Ming</i>                                                                 | 191 |
| Annalisa Carbone, <i>Napoli come porta del Mediterraneo: Domenico Rea e il rapporto con Mondadori</i>                                                                          | 213 |
| Laura Cannavacciuolo, <i>Napoli Pianeta Ferrovia. Ermanno Rea e il sogno di una «metropoli meticcica»</i>                                                                      | 233 |
| Giovanni De Vita, <i>Il mare dei mercanti, il mare delle storie. Percezione e rappresentazione del Mediterraneo nella novellistica tardomedievale</i>                          | 247 |

## RECENSIONI

- José Esteban (ed.), *Picasso: Imán de los escritores en Español*, Madrid, Reino de Cordelia, 2023, 406 pp. (Augusto Guarino) 269
- Almudena Grandes, *Todo va a mejorar*, Barcelona, Tusquets, 2022, 512 pp. (Augusto Guarino) 273
- Nuno Júdice, *La Cospirazione Cellamare*, traduzione dal portoghese Maria Luisa Cusati, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 2020, 141 pp. (Manuel Simões) 279
- Jana Altmanova, Michela Murano, Chiara Preite, *Le lexique de la pandémie et ses variantes*, « Repères-DoRiF », n. 25, Roma, DoRiF - Università, 2022 (Annette Terracciano) 281
- Maria Giovanna Petrillo, *Hector Malot e L'universo femminile*, Torino, L'Harmattan Italia, 2022, 111 pp. (Virginia Carrella) 287



## PREFAZIONE

Il Mediterraneo, il grande mare salato, è da sempre uno spazio di scambio e comunicazione tra popoli, culture e linguaggi. Un incubatore fondamentale per tutte le civiltà che nei millenni si sono affacciate alle sue sponde, e soprattutto per le culture europee di area romanza, dalla penisola iberica fino al Mar Nero, nell'ininterrotta continuità della *latinitas* del mondo antico. L'unità originaria del comune spazio mediterraneo sembra però oggi gravemente compromessa dalle divisioni politiche, economiche e religiose dell'età moderna e contemporanea, in cui prevalgono le spinte alla frammentazione, all'intolleranza, all'incomprensione, e la diffusione di irrazionali paure collettive e di stereotipi storicamente infondati e inaccettabili come lo "scontro di civiltà" e la difesa dei confini della "fortezza Europa".

A queste sfide, culturali e politiche al tempo stesso, intende rispondere questo volume degli Annali dell'Università di Napoli L'Orientale-Sezione Romanza, dedicato agli *Spazi letterari del Mediterraneo*: con gli strumenti che sono propri della nostra comunità di studiosi e ricercatori, l'indagine attenta e filologicamente fondata di come, nel tempo, si sia proiettata questa idea del Mediterraneo nell'immaginario letterario e nelle forme dell'espressione artistica, teatrale, cinematografica e musicale, e la ricerca degli elementi comuni che hanno accompagnato e accompagnano i movimenti di uomini e di idee. Non è un caso che molti dei contributi qui presenti siano stati elaborati nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo "ALMAMED – Archivi mediterranei della memoria", sviluppato dal Centro Studi "ALMA – Archivi letterari della memoria e delle arti".

Innanzitutto, lo spazio. Una visione larga del Mediterraneo, che integra necessariamente anche il Mar Nero, la Romania, i bacini dei grandi fiumi, dal Danubio al Dnepr e al Don, verso il mondo slavo e i porti d'arrivo della Via della Seta settentrionale; e ancora il mondo arabo e islamico, non solo quello che si affaccia direttamente sul Mediterraneo, ma anche quello che si estende verso il Mar Rosso e il Golfo Persico; e

infine l'Africa, che guarda oggi con speranza e con sofferenza al mare che la divide dall'Europa. La letteratura attraversa questo spazio, restituendo la voce a personaggi antichi sospesi tra mondi diversi, come nei romanzi storici dello scrittore egiziano Sawdan al-Mawri; ne ricostruisce le cartografie, immaginarie e reali, in quei testi meravigliosi che sono gli isolarii alla fine del Medioevo, cataloghi di isole come quelli di Domenico Silvestri e di Cristoforo Buondelmonti, che ci fanno veramente apparire il mare come un libro da leggere e interpretare, e le sue isole come le pagine da sfogliare e voltare nel corso della navigazione; e infine ce lo fa anche vedere, negli sfondi di molte delle illustrazioni che accompagnano le prime edizioni veneziane della *Divina commedia*, alla fine del '400. Un importante episodio della fortuna iconografica della *Commedia*, perché preziosa testimonianza dell'interpretazione dell'opera di Dante come viaggio, come difficile navigazione nella vita.

Il Mediterraneo, un mare di lingue. E quindi di 'traduzioni', cioè, in senso letterale, di viaggi di testi, materialmente trasportati da un paese all'altro, copiati e ricopiati da codici e manoscritti, pubblicati con le nuove tecnologie della stampa a caratteri mobili; e poi, soprattutto, tradotti, cioè trasferiti da una lingua all'altra, ricreati, rielaborati, ricodificati in linguaggi e media diversi, fino alle odierne tecnologie digitali. Testi in perpetuo movimento, nello spazio e nel tempo, oltre i confini dei popoli e delle nazioni, come accade soprattutto ai testi sacri, alle Scritture della tradizione giudaico-cristiana, all'Antico e al Nuovo Testamento. E poi ci sono le persone, che viaggiano da un capo all'altro del Mediterraneo, e vivono in prima persona il suo plurilinguismo. Un'esperienza che è tanto più significativa se è compiuta da una donna, che quasi da sola affronta le più grandi differenze antropologiche e culturali dedicando tutta la sua vita al superamento delle barriere e al miglioramento della condizione femminile: la napoletana Elisa Chimenti, che attraversa il Maghreb fino al Marocco, diventando scrittrice, giornalista, educatrice.

Nell'immaginario, il Mediterraneo resta il bacino comune di formazione delle mitologie. Fra i tanti miti, quello di Dioniso ci racconta, meglio di altri, l'incontro fra Oriente e Occidente, e la dialettica fra civilizzazione e natura, fra le regole della vita civile e la liberazione orgiastica del desiderio e dell'eros. L'immaginario si incarna profondamente nei luoghi cantati dai poeti, le storie di ninfe e di fantastiche creature equoree si confondono con quelle della quotidiana lotta per la vita di

umili pescatori, o dei marinai di Nikos Kavaddias. L'archetipo della Telemachia, della peregrinazione e della ricerca angosciata per mare e per terra, ritorna nelle elaborazioni più avanzate della letteratura contemporanea, come in "54" di Wu Ming.

Infine, non poteva mancare uno sguardo più ravvicinato alla penisola italiana, al ponte che attraversa il Mediterraneo, storicamente al centro della rete degli scambi economici e mercantili, fino agli scrittori di terra e di mare della letteratura contemporanea, e agli scrittori più recenti di una metropoli mediterranea e multietnica come Napoli, Domenico Rea ed Ermanno Rea. Una letteratura di mediazione, linguistica e culturale, che ha il mare nel suo cuore antico. È il mare dei mercanti, il mare di Boccaccio, il mare che diventa protagonista della narrativa europea, della novellistica tardomedievale, della letteratura di viaggio. Il mare assume così una dimensione nuova di apertura all'alterità spaziale e culturale, e di cronotipo della trasgressione e del cambiamento. È spesso uno spazio ignoto, denso di pericoli. Il navigatore, come l'Ulisse dantesco, rischia ad ogni passo di perirvi senza scampo: ma il suo destino è di affidarsi comunque alle sue onde, alla mobilità dell'acqua, alla navigazione della vita, perché è lì che potrà formarsi pienamente come essere umano, "del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore". Uno spazio simbolico, perché, come per i migranti di oggi, è un itinerario di formazione, e di salvezza.

Carlo Vecce



SAGGI







MONICA RUOCO  
Università di Napoli L'Orientale  
monica.ruocco@unior.it

## UNA RILETTURA LETTERARIA DELLA DIMENSIONE MEDITERRANEA MEDIEVALE IN *BĀRĪ ANSHŪDAT SAWDĀN* (*BARI, IL CANTO DI SAWDĀN*) DI IBRĀHĪM AḤMAD ʿISĀ

### Riassunto

Il romanzo storico arabo ha conosciuto, negli ultimi decenni, una significativa rinascita grazie a un numero sempre crescente di scrittrici e scrittori affermate/i ed emergenti.

La storia araba vista in una prospettiva multiculturale mediterranea è il tema del romanzo di Ibrāhīm Aḥmad ʿIsā *Bārī, anshūdāt Sawdān* (Bari, il canto di Sawdān, 2017) il cui protagonista è un personaggio storico, quel Sawdān al-Mawrī, unico e ultimo emiro musulmano di Puglia. Romanziere e storico nato ad Alessandria d'Egitto, Ibrāhīm Aḥmad ʿIsā è stato premiato nel 2018 con il Katara Award for Arabic Fiction per il suo romanzo.

L'Emirato di Bari fu uno Stato islamico che ebbe breve durata, dall'847 all'871. Il terzo e ultimo emiro di Bari fu appunto Sawdān, che governò per 14 anni. Durante il suo emirato, Sawdān tentò di conquistare la città di Napoli (858-859) e intraprese una politica aggressiva, devastando le terre del principato longobardo di Benevento con l'intento di compiere saccheggi e catturare uomini, donne e bambini per il ricco mercato degli schiavi del Mediterraneo. L'avventura dell'emirato musulmano di Bari si concluse il 3 febbraio 871, quando le truppe di Ludovico II e del principe longobardo Adelchi assediaron la città e catturarono Sawdān, che però riuscì a negoziare la resa, avendo salva la vita. Durante la sua prigionia, l'emiro divenne addirittura consigliere di Adelchi.

L'immagine del predone sanguinario e sacrilego trasmessaci dalle fonti latine è mitigata da altre testimonianze che descrivono un principe abile e astuto, dotato di grandi capacità di comando e di una saggezza quasi leggendaria, interessato a legittimare il proprio potere e, come molti condottieri musulmani, non privo di interessi culturali (Berardo Pio, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018). Parzialmente basato sul *Kitāb futūḥ al-buldān* (Liber expugnationis regionum) di al-Balādhurī (m. 892), il romanzo di Ibrāhīm Aḥmad ʿIsā esplora i territori di Bari e delle città limitrofe, tra cui Napoli, sottolineando l'incontro tra due mondi, quello musulmano e quello cristiano, e le numerose guerre che afflissero queste regioni causando «la morte di molte persone, corpi ammassati e vessilli mescolati». In questo caso lo scrittore egiziano rilegge e riscrive il passato per leggere il presente, ipotizzando che questo periodo estremamente sanguinoso sia stato anche un momento di grandi esperienze di convivenza, scambio culturale e scoperta dell'altro.

**Parole chiave:** narrativa araba, Egitto, romanzo storico, Islam nell'Italia meridionale, Emirato di Bari

### Abstract

Arabic historical fiction has experienced, over the last decades or thereabouts, a remarkable revival at the hands of increasing numbers of both emerging and established authors.

The Arab history viewed in a Mediterranean multicultural perspective is the subject of Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà's novel *Bārī, anshūdāt Sawdān* (Bari, Sawdān's song, 2017) in which he sheds light on a real personality, that of Sawdān al-Mawrī, the only and last Muslim ruler of Apulia. Novelist and history researcher born in Alexandria (Egypt), Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà was awarded the Katara Award for Arabic Fiction in 2018 for his novel.

The Emirate of Bari was a short-lived Islamic State from 847 to 871. The third and last emir of Bari was Sawdān who ruled for 14 years. During his emirate Sawdān made an attempt to conquer the city of Naples (858-859), and embarked on a aggressive policy, ravaging the lands of the Lombard principality of Benevento with the intention of pillage and capturing men, women and children for the rich Mediterranean slave market. The adventure of the Muslim emirate of Bari came to an end on 3 February 871 when the troops of Ludovico II and the Lombard prince Adelchi besieged the town and captured Sawdān, who, however, managed to negotiate the surrender, and had his life saved. During his imprisonment, the emir became Adelchi's counsellor.

The image of the bloodthirsty and sacrilegious marauder transmitted to us by the Latin sources is mitigated by other testimonies that describe an experienced and astute prince, endowed with great leadership skills and an almost legendary wisdom, interested in the legitimisation of his power and, like many Muslim leaders, not devoid of cultural interests (Berardo Pio, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018). Partially based on al-Balādhurī's (d. 892) *Kitāb futūḥ al-buldān* (Liber expugnationis regionum), Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà's novel explores the territories of Bari and its neighbouring cities, including Naples, emphasising the encounter between two worlds, Muslim and Christian, and the many wars that plagued these territories causing the "death of many people, bodies piled up and mingled flags." Here the author reads the present re-reading and re-writing the past, and assumes that this extremely bloody period is also a time of great experiences of coexistence, cultural exchange and discovery of the other.

**Keywords:** Arabic fiction, Egypt, Historical novel, Muslims in Medieval Italy, Emirate of Bari

## Introduzione

«Impissimus latro, pestifer, crudelissimus, nequissimus ac scelerratissimus rex Hismahelitum»: così il monaco benedettino e storico longobardo Erchemperto, noto autore della *Historia Langobardorum Beneventanorum*, descriveva Sawdān al-Mawrī, primo e unico emiro di Bari e del "Mezzogiorno continentale"<sup>1</sup>.

Così lo ritrae, invece, lo scrittore egiziano Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà nel romanzo *Bārī anshūdāt Sawdān* (Bari, il canto di Sawdān, 2017):

I cavalieri amano combattere sotto la guida di Sawdān. È saggio e gentile, astuto e autorevole, caratteristiche che gli consentono di vincere tutte

<sup>1</sup> Cit. in A. Feniello, *Sotto il segno del leone. Storia dell'Italia musulmana*, Bari, Laterza, 2011, p. 77. Sulla descrizione di Sawdān da parte del monaco benedettino cfr. Ch. Heath, *Third/Ninth-Century Violence: "Saracens" and Sawdān in Erchempert's Historia*, in «al-Masaq. Journal of the Medieval Mediterranean», XXVII, 1, 2015, pp. 24-40.

le sue battaglie. Molti di loro sperano di essere abbastanza fortunati da essere posti sotto il suo comando, per lui andrebbero ovunque, perfino nelle terre bizantine<sup>2</sup>.

Questo testo di Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà si inserisce nella lunga tradizione del romanzo storico arabo, pur essendo il primo a trattare di un periodo e di una regione periferica, ma non per questo meno significativa, rispetto ai grandi centri di potere arabo-islamici dell'epoca. Con *Bārī anshūdat Sawdān*, a cui è stato assegnato il prestigioso Katara Prize for Arabic Novel nel 2018, Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà ha inteso recuperare questo momento apparentemente secondario per la storia arabo-islamica per rileggerlo in una prospettiva decoloniale e multiculturale<sup>3</sup>.

Con il suo romanzo, Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà prova a recuperare quella dimensione mediterranea di confronto tra le diverse comunità che, malgrado gli scontri politici e militari, prevedeva un riconoscimento reciproco tra le parti<sup>4</sup>. Il romanzo di Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà, inoltre, strizza l'occhio a quella "popular culture" in cui le tecniche narrative attingono a forme artistiche ed espressive popolari che penetrano nell'immaginario romanzesco<sup>5</sup>. *Bārī anshūdat Sawdān* si inserisce, infine, in quel genere di narrativa storico-popolare che negli ultimi decenni ha riscosso una sempre maggiore attenzione, anche in ambito arabo<sup>6</sup>, da parte dei lettori e degli studiosi<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà, *Bārī anshūdat Sawdān*, al-Qāhira, Dār Tūyā, 2017, p. 267.

<sup>3</sup> Sulla necessità di proporre una "De-Westernization" della narrazione storica cfr. W. D. Mignolo, *The Politics of Decolonial Investigations*, Durham, Duke University Press, 2021.

<sup>4</sup> Un tentativo simile si ritrova, in Italia e nello specifico in Puglia, nelle attività e pubblicazioni di alcuni attori culturali. Tra questi spicca il poeta e romanziere Giuseppe Goffredo, il quale si muove nella scia delle teorizzazioni sociologiche e antropologiche di Franco Cassano (1943-2021). Goffredo, infatti, si fa promotore di un'idea di Mediterraneo inteso «come officina permanente di una cultura di pace, contrapposta a quella militaristica di frontiera armata, [...] come culla di una civiltà "meridiana", luogo d'intersezione fra Oriente e Occidente e perciò irriducibile a una perimetrazione geo-culturale europea, africana o asiatica», cfr. G. Zaccaro, *Raccontare il sud. La narrativa in terra di Bari*, in «Narrativa» [Online], 39, 2017, <http://journals.openedition.org/narrativa/712> (ultimo accesso 19 giugno 2023).

<sup>5</sup> C. Tirinanzi de Medici, *L'arrivo del pop. Evoluzioni tematiche e formali nel romanzo contemporaneo*, in «Narrativa», 41, 2019, pp. 115-125.

<sup>6</sup> W. Ambrust (ed.), *Mass Mediations, New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2000.

<sup>7</sup> B. M. Murphy and S. Matterson, *Introduction: 'Changing the Story'. Popular Fiction Today*, in Id. (eds), *Twenty-First-Century Popular Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 2.

## L'autore

Per quanto riguarda la formazione di Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsā, lo scrittore nasce nel 1984 ad Alessandria d'Egitto dove sviluppa giovanissimo un interesse per i generi della narrativa storica e fantasy, che approfondisce durante un corso di scrittura creativa presso la Bibliotheca Alexandrina. Il suo primo lavoro, *Ṭarīq al-ḥarīr* (La via della seta, 2014) inaugura una serie di romanzi che trattano per lo più eventi storici trascurati e trattati soltanto in ambiti strettamente specialistici. Il romanzo successivo, *al-Busharāt: al-nabḍah al-andalusiyya al-akhīra* (Le pelli: l'ultimo sussulto dell'Andalusia, 2015), rientra in un *topos* caro a tutta la narrativa araba, la perdita di al-Andalus e dell'utopia della realizzazione di una società tollerante e multiculturale. In *Ibqa ḥayy<sup>an</sup>* (Rimani vivo, 2016), lo scrittore ritrae invece l'Egitto durante il periodo denominato *al-Shidda al-mustanṣiriyya* (I terribili anni di al-Mustanṣir), ovvero la terribile carestia verificatasi a causa dell'abbassamento del livello delle acque del Nilo in Egitto tra il 1065 e il 1072, alla fine del governo del califfo fatimide al-Mustanṣir Bi-llāh (1036-1094)<sup>8</sup>.

Il ponderoso romanzo *Bārī anshūdat Sawdān*, di ben 525 pagine, ruota attorno alla figura semi-leggendaria di Sawdān al-Mawrī<sup>9</sup>, governatore di Bari dall'854 ed emiro della città dall'864, fino alla (ri)conquista da parte di Ludovico II, imperatore del Sacro romano impero, avvenuta nell'871<sup>10</sup>. Lo scrittore egiziano rilegge un intero periodo storico di cui

<sup>8</sup> A questo fanno seguito *al-Hāḡḡ Alimān* (Il pellegrino Alimān, 2020) sulla resistenza berbera al colonialismo francese e spagnolo; *Hikāyāt al-Ashbūnī* (I racconti di al-Ashbūnī, 2020) ambientato nella Penisola Iberica ai tempi dell'Inquisizione; e il romanzo *Dhī'b wahīd. Thulāthiyyat tilāl al-shams* (Lupo solitario. La trilogia delle colline del sole, 2021).

<sup>9</sup> La *nisba* al-Mawrī che indicherebbe una ascendenza "maura", ovvero africana di Sawdān, viene interpretata da Giosuè Musca come al-Mazarī, che indicherebbe le sue origini siciliane (G. Musca, *L'emirato di Bari 847-871*, nuova edizione a cura di F. Violante, Bari, Edizioni Dedalo, 2023, ed. or. 1964, p. 84). Di Branco la ricollega, invece, all'origine yemenita dell'emiro, e al villaggio di Māwr, nella regione della Tihāma sul Mar Rosso. Cfr. M. Di Branco, *Due notizie concernenti l'Italia meridionale dal Kitāb al-'uyūn wa'l-ḥadā'iq fī aḥbār al-ḥaqā'iq* (Libro delle fonti e dei giardini riguardo la storia dei fatti veridici), in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», LXXVII, 2011, p. 10.

<sup>10</sup> Su questo periodo della storia musulmana nell'Italia meridionale cfr. G. Petroni, *Della storia di Bari dagli antichi tempi sino all'anno 1856: libri tre*, Vol. 1, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1857; M. Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia*, a cura di C.A. Nallino, Catania, Romeo Prampolini Editore, 1935; F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni*, Milano, Scheiwiller, 1979; V. Bianchi, *I Musulmani nel Sud Italia. Scontri, Incontri, Reciprocità*, in Margit Mersch and Ulrike Ritzerfeld (eds.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pp. 181-198; V. S. Sanjuán Ledesma, Bari, *la Puglia e l'Islam*, Bari, Adda editore, 2014; M. di Branco e K. Wolf, *Terra di conquista? I musulmani in Italia meridionale nell'epoca aghlabita (184/800-269/909)*, in M. di Branco e K. Wolf, "Guerra

non si conservano molte testimonianze, mettendo in atto quel «sempiterno *embrouille* tra verità e finzione in ambito letterario e storiografico»<sup>11</sup>.

Le vicende che riguardano l'emiro di Bari e, più in generale, la presenza musulmana nel sud Italia<sup>12</sup>, sono oggetto di una generale disattenzione su entrambe le sponde del Mediterraneo e risultano pressoché assenti nella memoria comune, storica e culturale<sup>13</sup>. Anche in Italia, infatti, malgrado la grandissima tradizione di studi storiografici dedicati a questo periodo, l'eredità arabo-islamica nel meridione della penisola rimane relegata in ambiti specialistici e rappresenta uno dei rimossi più evidenti della storia locale<sup>14</sup>. È sufficiente aprire un manuale di Storia attualmente in adozione nelle scuole secondarie superiori italiane per notare che l'intera questione della presenza musulmana nell'Italia meridionale si riduce a un paragrafo di appena venti righe dove, nonostante si accenni all'occupazione della Sicilia, ai tentativi «di penetrare il Sud Italia» e alle tecniche agricole innovative introdotte dagli Arabi, si può ancora leggere che «a terrorizzare gli abitanti europei tra la metà dell'800 e il 1000 non furono quindi gli eserciti arabi ma bande di pirati saraceni»<sup>15</sup>.

Tuttavia, se fino a qualche decennio fa anche la storiografia descriveva la presenza musulmana in Italia «utilizzando esclusivamente le

---

*santa*» e conquiste islamiche nel Mediterraneo (VII-XI secolo), Roma, I Libri di Viella, 2014; L. M. Bondioli, *Islamic Bari between the Aghlabids and the Two Empires*, in G. D. Anderson, C. Fenwick and M. Rosser-Owen, *The Aghlabids and Their Neighbors*, Leiden, Brill, 2018.

<sup>11</sup> Definizione di Fadi Moslemani a proposito della narrativa di Umberto Eco. Cfr. F. Moslemani, *De nobis fabula narratur: Il cimitero di Praga di Umberto Eco tra ermeneutica del Reale e coscienza storica*, in «The Italianist», XXXIX, 1, 2019, p. 96.

<sup>12</sup> Fa forse eccezione la Sicilia, anche se, in un suo studio dedicato alla questione dell'eredità islamica in Sicilia, Antonino Pellitteri nota come l'importante contributo dei musulmani alla storia dell'Italia meridionale sia ancora marginale. Cfr. A. Pellitteri, *Sicilia e Islam. Tracciati oltre la storia*, Milano, Franco Angeli, 2016.

<sup>13</sup> Interessante notare che alla figura dell'emiro di Bari è stata dedicata l'opera lirica *Il Seudan di Bari* con libretto di Francesco Rubino e musica di Nicola Ferri. La prima edizione dell'opera fu stampata nel 1855 con il titolo di *Ida di Benevento* (tragedia lirica in tre atti) in unica edizione dalla tipografia Per Sante Cannone e Figli di Bari. Cfr. F. Rubino, *Il Seudan di Bari*, a cura di V. Salierno, Lecce, Il Raggio verde, 2011.

<sup>14</sup> Sull'importanza della dimensione mediterranea nella storia medievale cfr. F. P. Tocco, L. Tanzini (a cura di), *Un Medioevo mediterraneo: mille anni tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci, 2020.

<sup>15</sup> Cfr. A. Prosperi, G. Zagrebelsky, P. Viola, M. Battini, *Civiltà di memoria. Dal Medioevo all'Età moderna*, Torino, Einaudi Scuola, 2021, p. 18. Sulle carenze nella rappresentazione della storia medievale nei libri di testo e sulla prevalenza di una visione «fortemente eurocentrica [...] e una generalizzata permanenza di stereotipi, falsi miti», cfr. Gianluca Bocchetti, *La Storia medievale nei manuali scolastici*, in Il Convegno della medievistica italiana 2022 - Sismed, OpenN Archive di RM - Reti Medievali, 2023, pp. 87-92, <https://doi.org/10.6093/rmoa/6913> (ultimo accesso 25 giugno 2023).

categorie interpretative della razzia, della predazione e del saccheggio»<sup>16</sup>, recenti studi hanno dimostrato che gli interessi musulmani nei confronti della penisola italiana, definita dagli arabi *al-Arḍ al-kabīra*, ovvero “La grande Terra”<sup>17</sup>, rientravano nelle più ampie mire espansionistiche nel bacino del Mediterraneo della dinastia aghlabide<sup>18</sup>. In particolare, gli interessi politici e militari della dinastia nordafricana sull'Italia meridionale si inserivano nel conflitto geopolitico che includeva anche Longobardi e Bizantini.

### Il genere del romanzo storico nella narrativa araba

Negli ultimi due decenni, il romanzo storico ha conosciuto una notevole rinascita all'interno del panorama della *world literature*<sup>19</sup>, anche in risposta a una sempre crescente domanda da parte dei lettori<sup>20</sup>. Nel contesto arabo, il genere ha interessato numerosissimi autori, affermati ed emergenti, che qui è impossibile citare. Tra i motivi principali della rinascita del genere ci sono i tentativi di aggirare la censura molto attiva in alcuni paesi, di proporre un'alternativa alle narrazioni dominanti dello Stato-nazione, oppure, di reintegrare attraverso una rilettura della Storia minoranze precedentemente tagliate fuori dalle narrazioni uf-

<sup>16</sup> M. di Branco, *Musulmani in Italia. Storia di una presenza (VII°-XIV° secolo)*, Roma, Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 2017, p. 11.

<sup>17</sup> La definizione è di al-Balādhurī (m. 892), storico alla corte del califfo al-Mutawakkil. Cfr. M. Di Branco, 915, *La battaglia del Garigliano. Cristiani e Musulmani nell'Italia medievale*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 59.

<sup>18</sup> Si tratta della dinastia di base a Qayrawān in Ifrīqiya (Tunisia) che, oltre a conquistare la Sicilia iniziata con lo sbarco presso Mazara nell'827, nel IX secolo esercitò il proprio dominio sulla regione d'origine e su quelle limitrofe. Il suo fondatore Ibrāhīm Ibn al-Aghlab, ne fece un emirato autorizzato dal califfato abbaside (751-1258), ma in gran parte autonomo.

<sup>19</sup> S. Brantly, *The Historical Novel, Transnationalism, and the Postmodern Era Presenting the Past*, London, Routledge, 2017.

<sup>20</sup> «Everywhere public enthusiasm for history has grown. This trend goes well beyond the archival turn in fiction writing that may or may not be a counterpart to the narrative turn in history. Not only are historical novels and nonfiction histories in much demand, but so too are increasingly spectacular television documentaries, lavish costume dramas, computer games featuring narratives of imperial conquest - or, indeed, the murky doings of tomb raiding archaeologists - as well as a burgeoning variety of hybrid forms of fiction and nonfiction for which new catchwords are constantly being thrown up, such as *fictional* documentaries (as opposed to *factual* ones), docudramas, docusoaps, biopics, and, of course, reality television featuring historical themes». Cfr. C. Nelson and Ch. de Matos, *Introduction*, in Id. (eds.), *Fictional Histories and Historical Fictions*, in «Text», Special Issue Website Series, 28, 2015, <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue28/Nelson&deMatos.pdf> (ultimo accesso, 12 giugno 2023).

ficiali<sup>21</sup>. Si è riaperto, inoltre, un vivace dibattito sul rapporto tra scrittura letteraria e storiografia e sulla fusione tra diversi generi letterari, anche nel quadro di quella *pop fiction* citata in precedenza<sup>22</sup>.

Il romanzo storico, inteso qui come “macrogenere” secondo la nota definizione di Jean Molino<sup>23</sup>, è stato uno dei modelli preferiti dagli scrittori arabi sin dai primi esempi del genere romanzesco apparsi in epoca contemporanea. Dalla fine del XIX secolo, a partire dalle opere di Salīm al-Bustānī (1848–1884), Farah Anṭūn (1874–1922), Ya‘qūb Ṣarrūf (1852–1927) e, soprattutto, attraverso il progetto portato avanti da Ġurġī Zaydān (1861–1914)<sup>24</sup>, la letteratura araba ha prodotto innumerevoli esempi di romanzi basati su avvenimenti storici situati in un passato più o meno lontano, strutturandoli in una moltitudine di configurazioni narrative differenti. È impossibile, infatti, ridurre il romanzo storico arabo in un’unica formula, poiché ogni singola scelta stilistica e tematica implica un particolare progetto narrativo da parte dell’autore. La differenza tra una strategia narrativa e l’altra risiede soprattutto nel mondo di trattare la materia del romanzo, ovvero l’intervallo temporale – in termini di secoli, decenni, ecc. – tra il momento in cui si è verificato l’avvenimento reale e quello dell’elaborazione della finzione narrativa<sup>25</sup>.

Tra i teorici arabi che si sono dedicati anche come autori a questo genere, emerge lo scrittore saudita ‘Abd al-Raḥmān Munīf (1933–2002), le cui riflessioni sulla storia come tessuto su cui si inserisce la finzione narrativa hanno ispirato la totalità delle sue opere e si adattano perfet-

<sup>21</sup> Sulla rinascita del romanzo storico arabo, la European Association of Modern Arabic Literature (EURAMAL) ha organizzato il XIII convegno internazionale dal tema *Fiction and History: the Rebirth of the Historical Novel in Arabic* (Unior, Napoli, 2018), i cui atti sono stati pubblicati in S. Boustani, R. El-Enany, M. Ruocco, P. Zanelli (eds), *Fiction and History: the Rebirth of the Historical Novel in Arabic. Proceedings of the 13th EURAMAL Conference, 28 May - 1 June, 2018 (Naples/Italy)*, Roma, Istituto per l’Oriente C.A. Nallino, 2022.

<sup>22</sup> R. Jacquemond et F. Lagrange (dirs), *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Paris, Riveneuve, 2020.

<sup>23</sup> J. Molino, *Qu’est-ce que le roman historique?*, in «Revue d’Histoire littéraire de la France», mars-juin 1975, pp. 212–213.

<sup>24</sup> Zaydān, nato a Beirut in una famiglia cristiana e poi trasferitosi in Egitto, è stato uno dei protagonisti della *Nahḍa* (rinascita) araba di fine Ottocento, un educatore e un intellettuale la cui formazione non si basava sull’apprendimento tradizionale o religioso. Ha fondato nel 1892 il periodico *al-Hilāl* pubblicato ancora oggi, ed è stato autore di ventidue romanzi storici il cui intento era quello di divulgare la storia islamica attraverso la narrativa in un’epoca di grande ricostruzione dell’identità araba dopo il lungo dominio turco-ottomano.

<sup>25</sup> R. Allen, *The Arabic Novel and History*, in W. S. Hassan, *The Oxford Handbook of Arabic Novelistic Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 49–66.



tamente al progetto di Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsā. La Storia deve diventare, secondo Munīf, parte talmente fondante della modalità di scrittura fino a creare una formula letteraria ibrida in cui materia storica e finzione narrativa si fondono:

La Storia è una delle materie più soggette a falsificazioni e contraffazioni. Chi scrive la Storia non può rimanere neutrale, anche se vorrebbe farlo. Chi scrive la Storia parte da una base culturale e sceglie cosa raccontare oppure omettere per sostenere il proprio punto di vista. [...] Tuttavia, la Storia non è solo una registrazione di eventi e fatti già accaduti; al contrario, è la fonte più importante per la memoria del futuro (*dhākira li-l-mustaqbal*). Pertanto, coloro che scrivono la Storia lo fanno con una coscienza e uno scopo chiari, ed è allora che la Storia diventa un artificio (*ṣināʿa*)<sup>26</sup>.

Secondo Munīf, infatti, il romanzo storico si basa su un soggetto che attinge alla Storia, ma allo stesso tempo non è la Storia, né vuole sostituirsi ad essa. Anche quando si basa sulla Storia, il romanzo deve riprodurre soltanto il determinato contesto temporale o specifici eventi accaduti nel passato: il romanzo, infatti, deve «procedere parallelamente alla Storia, a volte attraversarla ma, alla fine, non deve riprodurre la Storia conosciuta e la narrazione dominante»<sup>27</sup>.

L'opera di Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsā e il progetto che sta dietro i suoi romanzi storici partono proprio dai presupposti tracciati da Munīf. Anche per lo scrittore egiziano, come vedremo, il romanzo storico si propone di interagire con gli eventi, i tempi e i personaggi reali del passato, ma da una prospettiva nuova e diversa, usandoli in minima parte, ma senza stravolgerli.

Il romanzo storico così come viene teorizzato da Munīf si propone, alla fine, di rileggere la Storia attraverso le vite dei singoli individui piuttosto che attraverso la riproduzione degli eventi. In altre parole, il romanzo storico deve riproporre i fatti alla luce delle conseguenze che hanno avuto sugli uomini e sulle donne che vivevano all'epoca:

Il romanzo storico si basa principalmente sulla riproduzione della vita di individui piuttosto che di personaggi importanti. Anche quando questo avviene, è per evidenziare le contraddizioni tra il modello riprodotto

<sup>26</sup> ʿAbd al-Raḥmān Munīf, *al-Tārīkh ka-madda li-l-riwāya* (La storia come materia per il romanzo), in Id., *Riḥlat dawʿ*, Bayrūt/al-Dār al-Bayḍāʿ, al-Muʿassasa al-ʿarabiyya li-l-dirāsāt wa al-nashr/al-Markaz al-thaqāfi li-l-nashr wa al-tawziʿ, 2001, p. 61.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 62.

dalla storia e la realtà. In questo caso, i personaggi secondari della storia sono i veri protagonisti che, attraverso i loro pensieri, i loro sogni e i loro conflitti, ci aiutano a capire le circostanze in cui si sono svolti gli eventi<sup>28</sup>.

Anche se nel romanzo compaiono personaggi storici di rilievo, conclude Munīf, saranno le figure secondarie a raccontare la vita e gli eventi storici in tutta la loro ricchezza e varietà, e soltanto attraverso di essi «sarà possibile lasciare i palazzi del potere per infilarsi nelle vie secondarie»<sup>29</sup>. In quest'ottica la narrazione riuscirà ad amplificare le contraddizioni della storia<sup>30</sup>, e a connettere passato e presente per dare una risposta alla realtà attuale.

### **Il romanzo di Ibrāhīm Aḥmad *ʿĪsà tra storia e finzione***

Le vicende narrate in *Bārī anshūdat Sawdān* si svolgono in territori periferici rispetto ai centri del potere di allora, Baghdad capitale del califfato abbaside, l'Andalus, l'Egitto, l'Ifrīqiya aghlabide, ma che rivestono un'importanza strategica in quanto zone di contatto all'interno dello scacchiere strategico-politico medievale<sup>31</sup>. Sarà proprio dall'Ifrīqiya, l'odierna Tunisia, che partirà la penetrazione dei musulmani in Puglia, lanciata dall'emiro aghlabide Abū ʿIqāl al-Aghlab b. Ibrāhīm per impadronirsi dei possedimenti bizantini<sup>32</sup>.

Bari viene conquistata tra l'847-48 da Khalfūn al-Barbarī, condottiero originario della provincia aghlabide di Tripoli di Libia. Nell'853 Khalfūn viene ucciso in seguito a una congiura e il secondo signore di Bari è Mufarraġ Ibn Sallām, più incline al rispetto verso la corte califfale di Baghdad che a quella aghlabide. Sotto di lui Bari inizia ad assumere le sembianze di una vera e propria città musulmana. Mufarraġ, infatti, fa erigere una grande moschea, al contempo centro di preghiera ed edificio destinato all'amministrazione cittadina e a quella della giusti-

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>30</sup> Operazione, questa, cara a molti autori arabi. Cfr. L. Denooz, *Relire le passé pour une analyse objective/subjective du présent ? Une réécriture de l'Expédition d'Égypte par Sunʿ Allāh Ibrāhīm*, in S. Boustani, R. El-Enany, M. Ruocco, P. Zanelli (eds), *Fiction and History: the Rebirth of the Historical Novel in Arabic*, cit., pp. 202-222.

<sup>31</sup> K. Wolf and K. Hebers (eds.), *Southern Italy as Contact Zone and Border Region during the Early Middle Ages: Religious-Cultural Heterogeneity and Competing Powers in Local, Transregional and Universal Dimensions*, Köln, Böhlau Verlag, 2018.

<sup>32</sup> M. Di Branco, *Strategie di penetrazione islamica in Italia meridionale. Il caso dell'Emirato di Bari*, in K. Wolf and K. Hebers (eds.), *Southern Italy as Contact Zone and Border Region during the Early Middle Ages*, cit., pp. 149-164.

zia. La fine del secondo signore di Bari non è dissimile da quella del suo predecessore: nel dicembre dell'854 Mufarraġ viene ucciso e gli succede Sawdān, che ne continuerà l'inclinazione politica senza, però, mai entrare in conflitto con gli Aghlabidi<sup>33</sup>. La nomina di Sawdān, infatti, rientra nella strategia aghlabide per assicurare ai musulmani una più stabile presenza nella regione e per gestire le questioni relative ad accordi, trattati, contratti, schiavi e captivi.

Durante il suo emirato, Sawdān attacca le terre campane e tenta a più riprese di conquistare la città di Napoli (858-859), intraprendendo una politica aggressiva nei confronti del principato longobardo di Benevento. A seguito della campagna del carolingio Ludovico II alleato dei Longobardi<sup>34</sup>, i musulmani perdono il predominio su Bari. Sawdān verrà catturato ma avrà salva la vita e, durante la sua prigionia, diventerà addirittura consigliere di Adelchi a cui l'emiro, durante il suo governo, aveva accordato lo statuto di *dhimmi*<sup>35</sup>.

Ibrāhīm Aḥmad 'Īsà afferma di essersi basato, per il suo romanzo, su alcuni testi della storiografia araba classica come il *Kitāb futūḥ al-bul-dān* (Il libro delle conquiste delle contrade) di al-Balādhurī (m. 892), *al-Kāmil fī-l-tārīkh* (La storia completa) di Ibn al-Athīr (m. 1233) e *Murūġ al-dhahab* (Le praterie d'oro) di al-Mas'ūdī (m. 957); oltre a *European Naval and Maritime History, 300-1500* di Archibald R. Lewis<sup>36</sup> e *L'emirato di Bari 847-871* di Giosuè Musca<sup>37</sup>. Nel testo lo scrittore esplora i territori di Bari e delle città limitrofe, sottolineando l'estrema mobilità dei confini medievali<sup>38</sup> e l'importanza dell'incontro tra due mondi, quello musulmano e quello cristiano, che rende questo periodo estremamente violento, anche un momento di grandi esperienze di convivenza e scambio culturale. Le vicende narrate, come afferma lo stesso Ibrāhīm Aḥmad 'Īsà<sup>39</sup>, sono in minima parte ispirate ai fatti storici e i personag-

<sup>33</sup> M. di Branco, *Musulmani in Italia. Storia di una presenza (VII°-XIV° secolo)*, cit., p. 62.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>35</sup> Patto di protezione che veniva concesso a un suddito non musulmano e che consisteva nel pagamento di una imposta, la *ġizya*.

<sup>36</sup> A. R. Lewis, *European Naval and Maritime History, 300-1500*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

<sup>37</sup> G. Musca, *L'emirato di Bari 847-871*, nuova edizione a cura di F. Violante, Bari, Edizioni Dedalo, 2023, ed. or. 1964. Cfr. Maḥmūd Ḥāfīz, *Miṣrī yaḥsudu ġā'iza adabiyya*, in «Shabābīk», 17-10-2018, <https://shbabbek.com/show/143636> (ultimo accesso 25 giugno 2023).

<sup>38</sup> Sulle frontiere geografiche, sociali e culturali nel medioevo cfr. D. Abulafia, N. Berend (eds), *Medieval Frontiers. Concepts and Practices*, London, Routledge, 2002.

<sup>39</sup> 'Abd al-Muḥsin Salāma, Ibrāhīm Aḥmad 'Īsā ba'da fawzihi bi-ġā'izat "Katārā": abḥaṭh 'an al-kunūz al-mansiya fī tārīkhinā li-uqaddima-hā li-qāri' riwāyātī, in «al-Ahrām», 18/11/2018,

Delle ferite di Sawdān si occupa lo zio di Maria, Kārās, personaggio chiave del romanzo e tra i più interessanti. Il nome scelto da Ibrāhīm Aḥmad ʿIsà è quello di un santo della Chiesa egiziana copto-ortodossa, quellʼAnba Karas, ovvero San Ciro lʼanacoreta, fratello dellʼimperatore Teodosio I. Detto anche il Santo medico, Anba Karas visse tra la fine del V secolo e lʼinizio del VI secolo e trascorse molti anni come eremita nel deserto egiziano.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 24. «L'immagine del predone sanguinario e sacrilego, del «pestifer Seodan» (*Chronica Sancti Benedicti Casinensis*, a cura di G. Waitz, 1878, p. 476) incarnazione stessa del male, capace di bere nei sacri calici e di banchettare sopra mucchi di cadaveri, trasmessaci dalle fonti latine è mitigata da altre testimonianze che ci descrivono un principe esperto e astuto, dotato di una grande capacità di comando e di una saggezza quasi leggendaria, interessato alla legittimazione del suo potere e, come tanti capi musulmani, non privo di interessi culturali». Cfr. B. Pio, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018, p. 164. Marco di Branco cita, invece, il *Libro della Genealogia* di Ahima'az ben Paltiel di Oria, cronaca ebraica dell'XI secolo, in cui si menzionano la cortesia e la cultura dell'emiro, oltre al rispetto per la comunità ebraica. Cfr. M. Di Branco, *Musulmani in Italia. Storia di una presenza (VII°-XIV° secolo)*, cit., p. 65.

Il Kārās personaggio del romanzo ha una prospettiva diversa rispetto a quanto accaduto, proprio a causa dei contatti avuti con il mondo arabo:

Aveva combattuto nelle file dell'Impero bizantino, nonostante fosse cattolico. Aveva operato come medico curando i feriti e trascorso la maggior parte della sua vita tra arti amputati e profonde ferite. L'odore del sangue lo perseguitava e non riusciva a liberarsi da quel vincolo che lo rendeva schiavo. Dopo l'invasione della provincia di Calabria da parte degli Aghlabidi, se non fosse stato per la sua abilità nel curare i feriti, sarebbe morto o sarebbe stato venduto nei mercati di schiavi a al-Qayrawān (Kairouan) o in Andalus. A quel tempo, aveva operato sotto la guida di un medico musulmano, presso cui aveva fatto pratica e che gli aveva trasmesso molte delle sue conoscenze, finché non diventò egli stesso padrone della sua arte ed esperto nella preparazione delle medicine. Nondimeno gli mancavano il suo paese, il bosco di querce, il lago e gli alberi di salice, la sua dimora e il suo villaggio. Non ebbe bisogno di scappare, gli venne concessa la libertà, che bella cosa è, nonostante non sia mai stato trattato come uno schiavo<sup>42</sup>.

Nella casa di Lorenzo, Sawdān non rivela la sua vera identità, quella «di emiro di Bari e della sua provincia, sotto il cui governo stanno la Calabria, la Puglia e la Campania, mentre Napoli e Salerno gli pagano la *ġizya*, quella che spetta al re dell'Italia meridionale, come sono soliti chiamarlo»<sup>43</sup>. Egli si spaccia per un messaggero di nome 'Abduḷlāh il quale, in cammino verso Roma, è stato assalito dai briganti nei pressi di Avellino.

Impossibile, in questa sede, riassumere tutti gli intrecci e le minuziose descrizioni delle battaglie che arricchiscono il romanzo, dove vicende politiche si sovrappongono a storie romantiche, e figure storiche come Marchisio, Adelchi, il duca di Napoli Sergio I e il califfo al-Mutawakkil, si mescolano a personaggi fittizi. Tutti si muovono in un paesaggio estremamente vario che attraversa le regioni meridionali della Penisola italiana, a cominciare da Benevento:

figlia dei due fiumi Sabato e Calore, che la hanno cinta fin dall'epoca della sua nascita in età preromana, donando alle sue genti l'abbondanza delle dolci acque che hanno formato per essa dei confini impenetrabili. Città dalle grigie mura di pietra che la avvolgono come un enorme ser-

<sup>42</sup> Ibrāhīm Aḥmad 'Isā, *Bārī anshūdat Sawdān*, cit., pp. 24-25.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 38.

pente la cui bocca è a sud, dove si apre la sua gigantesca porta ai cui lati sveltano i vessilli bianchi con al centro un cinghiale rosso, emblema del ducato di Benevento<sup>44</sup>.

Per arrivare, ovviamente, a una descrizione della Bari musulmana:

«A Bari, il profumo della storia si mescolava alla magia dell'Oriente. Le antiche colonne romane sostenevano moderni archi a tutto sesto decorati con iscrizioni e incisioni arabe, le facciate delle case erano ornate da un miscuglio delle due civiltà e ai loro lati si intrecciavano i diversi stili architettonici. La città si era scrollata di dosso la polvere di secoli di caos e le conseguenze dei numerosi assedi, la baia era adornata da piccoli pescherecci colorati e le navi da guerra erano allineate nel nuovo porto vicino a un pendio roccioso. Le strade erano state lastricate, ed erano stati costruiti mercati all'ombra del minareto della moschea, che si ergeva, alto, nel suo colore bianco. La sua sommità era stata decorata con maioliche e mosaici di color verde e, in cima, tre sfere dorate riflettevano i raggi del sole. [...] Bari, con i suoi tre golfi, si era trasformata da piccolo villaggio di pescatori in una grande e fiorente città, anche grazie alle coltivazioni di canna da zucchero, ulivi e colture di vario genere. Grandi aree all'esterno della città erano ricoperte di aranci e limoni, e campagne verdeggianti la circondavano da ogni lato. Era diventata un paradiso, rinato dalle ceneri dell'Impero Romano d'Occidente e, da piccolo centro sulla costa rocciosa, era diventata un luogo di incontro per viaggiatori e mercanti, il cui porto ospitava una base navale modernissima. Bari era temuta dai ducati e dai regni d'Italia, l'intero meridione ne era soggetto»<sup>45</sup>.

Quanto a Napoli, descritta nel romanzo come uno dei più potenti ducati italiani dell'epoca, erano stati proprio i governatori della città, per indebolire Benevento, ad aver invitato i Saraceni a condurre un assedio congiunto per conquistare Brindisi nell'838<sup>46</sup>, e poi, da qui, Taranto e Bari. Tuttavia, il legame politico tra la città e i musulmani aghlabidi di Sicilia<sup>47</sup>, e poi l'alleanza commerciale e militare di Napoli con l'emirato di Bari, si incrinano quando il duca Sergio I decide di seguire la politica antisaracena del Papa e degli imperatori carolingi<sup>48</sup>. Ibrāhīm

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>46</sup> A. Metcalfe, *The Muslims of Medieval Italy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 17.

<sup>47</sup> Nell'842-843 il ducato di Napoli aveva sostenuto gli Aghlabidi nel loro assedio di Messina. Cfr. M. di Branco, *Musulmani in Italia. Storia di una presenza (VII°-XIV° secolo)*, cit., p. 38.

<sup>48</sup> Ibrāhīm Aḥmad 'Isā, *Bārī anshūdat Sawdān*, cit., p. 164.

Aḥmad ʿĪsà dedica molto spazio ai complessi giochi politici di alleanze che all'epoca animavano la regione e ai diversi assalti condotti dall'esercito arabo prima contro Salerno e poi contro Napoli alla metà del IX secolo. Il romanzo allarga, inoltre, il suo sguardo su altri luoghi del Mediterraneo, dall'Andalus a Creta, da Bisanzio ad Alessandria d'Egitto fino a Damasco e Baghdad.

### **La rivisitazione della storia tra *ḥubb* e *aṭlāl***

In questo contesto, Ibrāhīm Aḥmad ʿĪsà prova a ribaltare la narrazione storica da una prospettiva decoloniale e postcoloniale, alludendo probabilmente alla sempre più dilagante islamofobia dei tempi recenti<sup>49</sup>. Infatti, in questo grande affresco intessuto di tradimenti, violazioni di trattati di pace, alleanze, vittorie e sconfitte in battaglia, lo scrittore contrappone alla chiusura di alcuni personaggi verso i "Saraceni", a cominciare da Lorenzo e suo figlio Alessandro oltre agli esponenti della Chiesa cattolica, la visione multiculturale di altri. Sopra tutti, la figura di Kārās, appassionato di poesia araba e convinto che un radioso futuro verrà proprio dalla sponda meridionale del Mediterraneo<sup>50</sup>. Oltre ovviamente a Maria, figura centrale del romanzo. Saranno proprio il medico e sua nipote, correndo un grosso rischio, a permettere a Sawdān di rientrare a Bari. Inutile dire che tra Maria e Sawdān nascerà un sentimento che i due cercheranno invano di reprimere:

Sawdān trascorse tre giorni a Salerno coordinando gli affari dell'esercito e nominando tra i suoi compagni quelli che avrebbero gestito gli affari della città. Il quarto giorno ordinò ai suoi uomini di procedere verso Napoli, come aveva loro preannunciato, ch  il fuoco li attendeva presso le mura della citt . Doveva porre fine alla guerra prima dell'arrivo dell'inverno, altrimenti sarebbe stato difficile per tutti. Nelle sue preghiere implorava Dio affinch  gli concedesse una giusta ricompensa, ovvero la mano della ragazza che lo aveva guarito e che dimorava costantemente nel suo animo<sup>51</sup>.

La passione per il "Saraceno" che Maria confessa per prima a suo zio<sup>52</sup>, viene considerata un tradimento inaccettabile da parte della sua

<sup>49</sup> D. Tyrer, *The Politics of Islamophobia. Race, Power and Fantasy*, London, Pluto Press, 2013.

<sup>50</sup> Ibr h m Aḥmad ʿĪs , *B r  ansh dat Sawd n*, cit., p. 44, 50.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 181-182.



famiglia che l'aveva promessa in sposa a un Duca<sup>53</sup>, mentre suo fratello Alessandro addirittura progetta di ucciderla<sup>54</sup>. Dall'altra parte, anche Sawdān viene persuaso dalla sua comunità della necessità di prendere in moglie Ramla, una principessa vedova il cui matrimonio avrebbe avuto conseguenze strategiche per i rapporti tra l'emirato di Bari e quello di Creta. Tuttavia, il destino che Ibrāhīm Aḥmad 'Isā costruisce per Maria e Sawdān terminerà con un lieto fine, se pur di breve durata.

Il *topos* dell'amore contrastato tra membri appartenenti a diverse comunità è una costante della letteratura mondiale di tutti i tempi, e nella letteratura araba dalla nota storia di *Qays wa Laylā* conosciuta anche come *Majnūn Laylā*, ovvero *Il Folle di Laylā*<sup>55</sup>, fino all'epoca contemporanea, dove queste unioni vengono utilizzate nella creazione letteraria spesso come metafora dei rapporti tra Occidente e Oriente<sup>56</sup>. Attraverso queste storie, gli scrittori e le scrittrici hanno inteso costruire la rinnovata identità araba durante la *nahḍa*, la rinascita del XIX secolo, oppure hanno espresso i conflitti nati in epoca coloniale e post-coloniale. In moltissimi casi, infatti, questi romanzi ritraggono l'incompatibilità tra l'uomo arabo e la donna europea, conflitto che si smorza parzialmente soltanto a partire dai testi pubblicati in un'epoca post-coloniale, a partire dagli anni Settanta<sup>57</sup>. Tuttavia, anche in quei casi in cui vengono raccontate storie d'amore ambientate in contesti globalizzati oppure in realtà diasporiche<sup>58</sup>, le

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>55</sup> Si tratta della storia di cui esistono diverse varianti e che è stata ripresa anche molte volte da autori contemporanei, del poeta beduino Qays che si innamora di Laylā. Il padre di lei rifiuta il matrimonio e la dà in sposa a un altro, questa notizia porta Qays alla follia e il giovane comincia a vagare nel deserto. Cfr. As'ad E. Khairallah, *The Story of Majnūn Laylā in Transcultural Perspectives*, in G. Lindberg-Wada (ed.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin and New York, Walter de Gruyter, 2006, pp. 232-243.

<sup>56</sup> Cfr. M. Ruocco, 'L'amor di terra lontana' nella narrativa araba contemporanea in A. Pelliceri (a cura di), *Hobbi. Dell'amore e di amori è lecito parlare*, in «InVerbis. Lingue Letterature Culture», II, 2, 2012, pp. 115-130.

<sup>57</sup> I più noti sono *Adīb* (Un uomo di lettere, 1935) di Ṭaha Ḥusayn (1889-1973); *ʿUṣfūr min al-sharq* (Un passero d'Oriente, 1938) di Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987); *Qindīl Umm Hāshim* (La lampada di Umm Hāshim, 1944) di Yahyā Ḥaqqī (1905-1992), a cui fanno seguito *al-Hayy al-Lātīnī* (Il quartiere Latino, 1953) del libanese Suhayl Idrīs (1923-2008), *Mawṣim al-ḥiḡra ilā al-shimāl* (La stagione della migrazione a nord, 1969) del sudanese al-Ṭayyib Ṣāliḥ (1929-2009), *Aṣwāt* (Voci, 1972) dell'egiziano Sulaymān Fayyāḍ (1929-2015). Cfr. *Ibid.*, pp. 118-120.

<sup>58</sup> Si vedano, ad esempio, *Inna-hā London yā 'azīzī* (Questa è Londra, caro mio, 2001) e *Ḥayawāt ukhrā* (Altre vite, 2010) rispettivamente delle libanesi Ḥanān al-Shaykh (1945) e Imān Ḥumaydān Yūnis (1956), oltre a *Rawā'iḥ Marie-Claire* (Gli odori di Marie-Claire, 2008) dello scrittore tunisino al-Ḥabīb al-Sālimī (1951) e *ʿAzīf al-ghuyūm* (Il suonatore di nuvole, 2017) dell'iracheno 'Alī Badr (1964).



differenze tra i due mondi sembrano talvolta incolmabili e causa di rotture definitive.

La storia d'amore, *ḥubb* in arabo, tra Sawdān e Maria rappresenta un'eccezione tutta mediterranea. Alla base dell'intesa tra i due, lo scrittore egiziano mette il concetto di *ṭalab al-ʿilm*, ovvero "ricerca della conoscenza" che nella cultura arabo-islamica viene incoraggiata dal Profeta Muḥammad in un suo famoso *ḥadīth*<sup>59</sup>. Maria, infatti, dallo zio apprende l'arabo, la curiosità per un mondo che le sembra apparentemente lontano e, soprattutto, l'importanza dello studio che, al contrario, le viene proibito dal padre e viene giudicato pericoloso per una donna dal prete che frequenta la famiglia<sup>60</sup>. Alla fine la giovane Maria, descritta come «sottile al pari di un giglio di montagna, bella da poter essere immortalata in un poema omerico e contesa dagli dei dell'Olimpo»<sup>61</sup>, si trasferisce a Bari dove vivrà alla corte dell'emiro. Il legame tra i due, però, viene scosso e, infine, spezzato, da due eventi dolorosi. Il primo riguarda la morte di Kārās per mano di uno degli abitanti di San Fele, Sebastiano, che ne incendia la casa insieme a quella della famiglia di Lorenzo, mentre Maria morirà poco dopo a causa di una malattia.

La tragica fine del legame tra Sawdān, Maria e Kārās prelude, metaforicamente, alla fine del legame tra l'emiro e la città di Bari, ormai assediata dalle armate nemiche, e a quella di un progetto di convivenza pacifica tra le due sponde del Mediterraneo. In quest'ultima scena Sawdān resiste all'attacco nemico circondato dai fantasmi dei suoi compagni e delle donne amate:

Anche l'ultimo amico è morto, mentre il vessillo di Bari sventola ancora in cima alla torre. I nemici non l'hanno ancora conquistata, ma il suono del corno riecheggia tra i monti e le mura, annunciando l'inizio del terzo attacco. Il vessillo sventola ancora, la battaglia è in corso, ed egli giura sulla sua stessa vita che non abbandonerà Bari se non da morto. al-Aghlabī, ormai rigido, continua a guardarlo. Strappa una lancia dal petto di uno dei soldati uccisi, il rimbombo dei passi dei combattenti scuote la terra cercando di incutere una qualche speranza, mentre un raggio di sole che si è fatto strada tra le nuvole testimonia la fine imminente, inondando la piazza in mezzo alla quale egli si erge, lo sguardo rivolto verso la cittadella. Gli sembra di scorgere Abū-l-Mughāwir il quale, maestoso,

<sup>59</sup> Il detto recita: *Uṭlub al-ʿilm wa law fī Ṣīn*, ovvero "Cercate la conoscenza, foss'anche in Cina". Cfr. F. Rosenthal, *Knowledge Triumphant The Concept of Knowledge in Medieval Islam*, Leiden, Brill, 2007, p. 182.

<sup>60</sup> Ibrāhīm Aḥmad ʿIsā, *Bārī anshūdat Sawdān*, cit., pp. 33-34.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 40.

annuisce con la testa: 'Alzati, ultimo degli eroi, ti ho insegnato a non darti mai per vinto'. Accanto a lui, Salīma, in piedi accanto a suo padre, tiene in braccio un bambino. Sulle scale siede sorridente Shu'ayb, con i suoi folti capelli biondi e gli occhi azzurri, con indosso l'armatura nera e dorata, e la spada sulle ginocchia. Nella piazza, 'Abdullāh bin al-Aghlabī gira su se stesso, roteando ardente una lancia dalla lama scintillante. Muslima ha in mano una bandiera macchiata di sangue, mentre Qays al-Qayrawānī si appresta a tendere il suo arco. Chicchi di grandine d'oro cadono lentamente, coprendo ogni cosa, mentre Kārās siede, sereno, su un grande barile e Qiswara sbuca da dietro una delle colonne, impugnando la spada mentre il vento gli scompiglia le ciocche dei capelli carbonizzati. Sulla sponda di uno stagno ghiacciato lei, Maria, gli sorride, gli occhi pieni di desiderio. Allora distoglie lo sguardo e alza gli occhi al vessillo di Bari sopra la grande torre, tremante di speranza con il vento freddo che gli gela il petto. Le dita afferrano la lancia, mentre i soldati cominciano a entrare dalla porta della città, correndo e urlando verso di lui, che rimane fermo al suo posto, osservandoli in silenzio, sulle labbra un sorriso vittorioso<sup>62</sup>.

Il finale di *Bārī anshūdat Sawdān* rimanda a un genere tipico della letteratura araba sin dalle sue più antiche testimonianze, ovvero *al-bukā'* *alā al-aṭlāl*, "il pianto sulle rovine" che parte dal rimpianto per le tracce dell'accampamento ormai abbandonato cantato dai poeti beduini preislamici e arriva in epoca contemporanea<sup>63</sup> dove si piangono, di volta in volta, l'Andalus perduta<sup>64</sup>, la Palestina da cui si è stati costretti a partire, oppure le rovine delle città distrutte a causa di una guerra recente<sup>65</sup>.

In questo caso la nostalgia - *al-ḥanīn* in arabo - a cui fa riferimento Ibrāhīm Aḥmad 'Īsā non è esclusivamente rivolta al passato, ma rimanda a quella *reflective nostalgia* teorizzata da Svetlana Boym, ovvero quel

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>63</sup> H. Kilpatrick, *Literary Creativity and the Cultural Heritage: The aṭlāl in Modern Arabic Fiction*, in K. Abdel-Malek and W. Hallaq (eds), *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature*, Leiden, Brill, 2000. p. 28-44; F. Pozzoli, "Raccontarsi con le macerie: voce e autorialità in *Fihris* di Sinan Antoon", in «Annali di Ca' Foscari. Serie orientale», 56, 2020, pp. 105-128.

<sup>64</sup> In diverse interviste Ibrāhīm Aḥmad 'Īsā ha fatto riferimento alla famosa *Thulāthiyyat Gharnāṭa* (La trilogia di Granada, 1998) della scrittrice egiziana Raḍwā 'Āshūr (1946-2014). Sull'argomento cfr. W. Granara, *Nostalgia, Arab Nationalism, and the Andalusian Chronotope in the Evolution of the Modern Arabic Novel*, in «Journal of Arabic Literature», XXXVI, 1, 2005, pp. 57-73.

<sup>65</sup> A.-M. McManus, *On the Ruins of What's to Come, I Stand: Time and Devastation in Syrian Cultural Production since 2011*, in «Critical Inquiry», 48, 1, 2021, pp. 45-67.

sentimento che, nella sua modalità riflessiva si apre ad una meditazione sul rapporto tra passato, presente e futuro<sup>66</sup>. In quest'ottica, lo scrittore egiziano riscrive il passato non per stravolgere i fatti, ma per narrarli in una nuova prospettiva che diventa qui la chiave per progettare un diverso futuro. Se Ibrāhīm Aḥmad 'Īsā non fa esplicitamente ricorso a una linea temporale storica alternativa secondo i generi della *alternative history* o allostoria (*al-tārīkh al-badīl*)<sup>67</sup>, suggerisce comunque la necessità di rinnovare il rapporto tra letteratura e Storia come suggerisce Christopher Kremmer, «history is not imaginary but it is imagined»<sup>68</sup>. In quest'ottica *Bārī anshūdat Sawdān* si colloca perfettamente all'interno di una corrente narrativa che, da una prospettiva decoloniale e multiculturale, si preoccupa di proporre un modello letterario che mira a una dimensione popolare della fruizione del testo e a una rivisitazione romanzesca della storia pur conservando un forte legame con il canone della tradizione letteraria araba.

<sup>66</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, pp. 49-50.

<sup>67</sup> A. Barbaro, *I Will Tell You My History: Rewriting to Revolt in the Process of al-Tārīkh al-badīl (Allohistory)*, in «Journal of Arabic Literature», 52, 3-4, 2021, pp. 351-371.

<sup>68</sup> «Real things really happened, but the ways in which we represent them - literally, re-present them - in narrative form, using a combination of facts and our historical imaginations, can only ever achieve a partial, incomplete and distorted version of the past». Cfr. Ch. Kremmer, *From Dialectics to Dialogue: Bakhtin, White and the 'Moorings' of Fiction and History*, in C. Nelson and Ch. de Matos (eds), *Fictional Histories and Historical Fictions*, in «Text», cit., <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue28/Kremmer.pdf> (ultimo accesso 19 giugno 2023).



ROBERTA MOROSINI  
Università di Napoli L'Orientale  
rmorosini@unior.it

## ISLANDS OF THE AEGEAN. PAGES IN A SEA OF PAPER. FROM APOLLO TO THE INFIDEL TURK, BUONDELMONTI'S GEOPOLITICAL ARCHIPELAGO

### Riassunto

Nel presente contributo continuo ad indagare il mare come spazio letterario in termini geocritici, nelle relazioni dinamiche tra spazio, mappe, luoghi e letteratura. Mi concentro su come le isole funzionino metaforicamente come pagine su cui scrivere, in un mare che è come un libro. Sostengo che, come solcando la carta con una barca che è la penna, gli autori scrivono lo spazio insulare del Mar Egeo, uno degli spazi letterari privilegiati del Mediterraneo. Partendo dal *De montibus* e dalla *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, dal *De insulis et earum proprietatibus* (1385 ca.) di Domenico Silvestri e dal *Liber insularum Archipelagi* (1420) di Cristoforo Buondelmonti, il saggio indaga lo spazio insulare attraverso la connessione tra poesia e geografia. L'obiettivo è quello di esaminare le modalità di rappresentazione e gli effetti delle isole e, in ultima analisi, di mostrare l'impatto delle isole "scritte". Per Buondelmonti, all'indomani della caduta di Costantinopoli nel 1453, le isole dell'Egeo divennero le pagine su cui costruire artisticamente l'Altro, lo spazio letterario dell'alterità. Passando da un'isola all'altra, da Boccaccio a Silvestri e Buondelmonti, cerco di condividere i vantaggi di una lettura geocritica delle isole e di sondare gli effetti geopolitici e ambientali degli Isolari del Rinascimento.

**Parole chiave:** Isolari, Mar Egeo, mitologia, geocritica, geopolitica

### Abstract

In this paper I continue to approach the sea as a literary space in geocritical terms in the dynamic relationships between space, maps, place and literature. I focus on how islands function metaphorically as pages on which to write, in a sea that is like a book. I argue that, as with ploughing the paper with a boat that is the pen, authors write the insular space of the Aegean Sea, one of the privileged literary spaces of the Mediterranean. Starting with Boccaccio's *De montibus* and *Genealogia deorum gentilium*, Domenico Silvestri's *De insulis et earum proprietatibus* (1385 ca.) and Cristoforo Buondelmonti's *Liber insularum Archipelagi* (1420), the essay investigates insular space through the connection between poetry and geography. Its goal is to examine the modes of representation and effects of islands and ultimately to show the impact of 'written' islands. For Buondelmonti, in the wake of the Fall of Constantinople in 1453, the islands of the Aegean became the pages on which to artistically construct the Other, the literary space of Otherness. Passing from island to island, from Boccaccio to Silvestri and Buondelmonti, I attempt to share the advantages of reading islands geocritically and to probe the geopolitical and environmental effects of Island Books.

**Keywords:** Island Books, Aegean Sea, mythology, geocriticism, geopolitics

*It is not down in any map; true places never are.*

(Melville, *Moby Dick*)

Appare, a volte, avvolta di foschia, magica e bella

Ma se il pilota avanza, su mari misteriosi

È già volata via

Tingendosi d'azzurro, color di lontananza

(Francesco Guccini, *L'isola non trovata*).

«And so, the love of islands has always, for me, been inextricable from the love of maps. Cartographers know that to isolate and distil the features of a portion of the earth's surface, in all its inexpressible complexity, is to exert power over it. To transfer that distillation onto paper is in some way to encompass it. But it could be said that maps offer only the illusion of understanding a landscape»<sup>1</sup>.

*Encompass*, from Latin, *in*, meaning to make or put in, and *compass*, to surround, contain, envelop, enclose, with steps (*com-passare*). Perhaps island maps, reined in by their coasts, are a special case. They invite the viewer to indulge the imagination, to walk along a dreamed perimeter. This paper deals with islands and literary cartography, that is islands, maps, and writing, aware that, as in Francesco Guccini's song *L'isola Non Trovata* (*The Island Not Found*)<sup>2</sup>, inspired by Gozzano's poem *La più bella* (*The most beautiful*, 1913), the most beautiful island is «that island that is already gone, towards mysterious seas. It has already flown away turned blue, the colour of the distance»<sup>3</sup>.

Inspired by what Gavin Francis writes in his *Island dreams*, the focus is on representations of islands in terms of geocriticism that observes from close the dynamic relations among space, place, and literature. In this perspective, examining a number of texts from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century, islands turn out to be literary spaces namely pages of the sea-

<sup>1</sup> G. Francis, *Island dreams. Mapping an obsession*, Edinburgh, Canongate books, 2020, trad.it. *Cartografia di un sogno*, 2021, p. 5.

<sup>2</sup> F. Guccini, *La più bella*, in *La Voce del padrone*, EMI Italiana SpA, 1970.

<sup>3</sup> «Appare a volte avvolta di foschia, magica e bella, / ma se il pilota avanza, su mari misteriosi è già volata via, / tingendosi d'azzurro, color di lontananza», in Guccini, *L'isola non trovata*, cit.

book, with the pen that shapes «their fluctuant perimeter in some ways to encompass it»<sup>4</sup>, and in some ways to exert power over it.

In anticipation of a volume called *A sea of paper. Mapping islands in a Mediterranean-centric sea. From Boccaccio to Bordone's New World*, the theme of 2023 special issue of *Annali, Spazi letterari del Medioevo*, lends itself to expand the geocritical approach of the Mediterranean to also include insular spaces. It continues the efforts of *Il mare salato* (2020) and *Rotte di poesia* (2021)<sup>5</sup>, to experiment new tools for a geo-philology of the sea<sup>6</sup>.

The anonymous writer who translated Cristoforo Buondelmonti's *Liber insularum Arcipelagi* (1420 ca.-1430)<sup>7</sup> from Latin into Italian, says that the only goal of his navigation was to investigate the effects of the islands («lo fine del mio navigare solo era poter investigare l'effetto delle isole» in ms. Ross 704, BAV, Rome)<sup>8</sup>. In the footsteps of Jean Marie Grassin, Bertrand Westphal and Robert T. Tally Jr.<sup>9</sup>, my goal is to explore the spatial practices in representations of insular spaces, the changes in modes of representation, and the «effects of the islands».

## 1. Mobile islands, literary cartographies: statement of the problem

A medieval map of the Mediterranean in the cosmographical treatise *Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes* (ms. Arab. C. 90, fols. 30b and 31a, Bodleian Library, London, late 12th – early 13th

<sup>4</sup> G. Francis, *op. cit.*, p. 5.

<sup>5</sup> R. Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020 and *Rotte di poesia, rotte di civiltà. Il Mediterraneo degli dei nella Genealogia di Boccaccio e di Piero di Cosimo*, Roma, Castelvechi, 2021.

<sup>6</sup> R. Morosini, *For a Geo-Philology of the Sea. Writing Cartography, Mapping the Mediterranean mare historiarum, from Dante to Renaissance Islands books*, in A. Fabris, A. Göschl, S. Schneider (eds.) *Sea of Literatures. Towards a Theory of Mediterranean Literature*, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 192-227.

<sup>7</sup> C. Buondelmonti, *Description of the Aegean and Other Islands*, Evelyn Edson (translation and edition by), New York, Italica Press, 2018. This edition is Henricus Martellus' copy of Cristoforo Buondelmonti's *Liber insularum*. All citations are from this edition, unless otherwise noted.

<sup>8</sup> This manuscript dates to the years 1430-1470, with passages added to Buondelmonti's *Liber*. See more in P. Pontari, *Il ms. Vat. Ross. 704 e il "Liber insularum Arcipelagi" di Cristoforo Buondelmonti: interpolazioni di un anonimo volgarizzatore anconetano*, in «Itineraria», 12, 2013, pp. 83-172.

<sup>9</sup> B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; B. Westphal, *The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*, London, Palgrave MacMillan, 2013; R. T. Tally Jr., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, London, Palgrave MacMillan, 2011.

century)<sup>10</sup> compiled anonymously between 1020 and 1050 AD, possibly in Fatimid Egypt, shows the Western (from the Strait of Gibraltar on the left, indicated by the red line), and the Eastern Mediterranean constellated by islands: those on the Western Mediterranean are noted simply as *jazirah* (island), while those in the Eastern Mediterranean are more detailed. Sicily and Cyprus are represented as large rectangles [Fig. 1]<sup>11</sup>.

In his *Genealogia deorum gentilium* (*Genealogy of the Pagan Gods*), Boccaccio also notes the presence in the Mediterranean of a thousand islands («The most ancient men believed that the Mediterranean Sea, bounded by the African, Asian and European shores, *notable for a thousand islands*, was brought down to our lands from the Ocean», Preface I x).

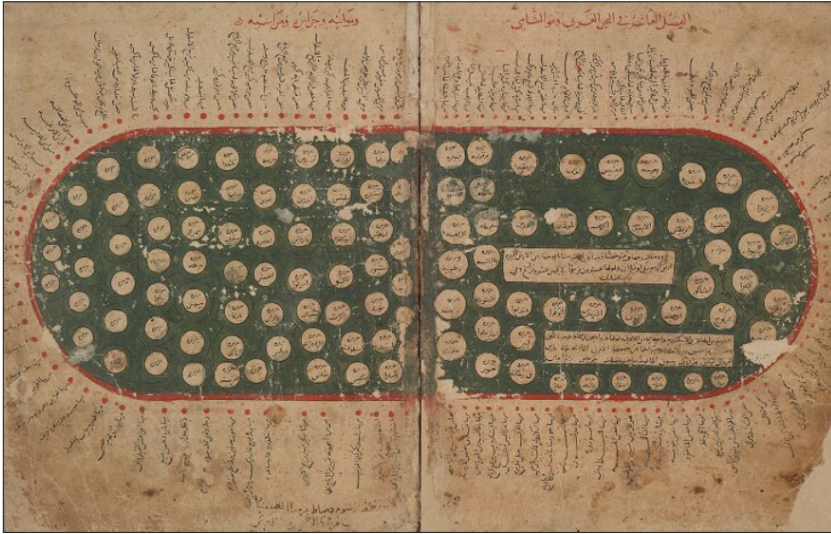


Fig. 1. *The Mediterranean, a sea of Islands*, in *Book of Curiosities*, MS. Arab. c. 90, fols. 30b and 31a., Bodleian Library, 11 th Century (?)

<sup>10</sup> The map has been edited and translated by E. Savage-Smith and Y. Rapoport, *An Eleventh-Century Egyptian Guide to the Universe: The Book of Curiosities*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2013.

<sup>11</sup> Cf. Z. Olgun, *Doing History in Public*, May 3, 2023.



Since antiquity there has been a desire to fix on a map a description of the fluctuating and unstable world of islands. Melville warned us that «it is not down in any map; true places never are» (*Moby Dick*).

The mobile perimeter of islands makes them difficult to define. The challenge is not just writing about them, but to «write them». An island seemingly running out of the frame, [Fig. 2] like Chagall's donkey, seems to suggest the difficulty of reading insular spaces whose names changed over the course of time, just as their borders did. Still, as Umberto Eco writes:

islands have always fascinated except for the isolated case of the Priest Jean; places of Utopia are always located on an island. The island is conceived as a non-place, inaccessible, where one arrives by pure chance and where one cannot return once one leaves. It is on an island where one can build a perfect civilization, where only through legends can we learn of their existence<sup>12</sup>.



Fig. 2. The island of Elba, in *Description des îles et des côtes de la Méditerranée*, ms. Fr. 2794, fol. 13, 16th, France, BnF, Paris.

The attempt to map islands, utopic or heterotopic spaces as Foucault would read them<sup>13</sup>, passes through the pen and gives birth to in-

<sup>12</sup> U. Eco, *Preface*, Benedetto Bordone, *Isolario*, Torino, Nino Aragno Editore, 2000.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Des espaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, 1984, pp. 46-49.



sular books a literary genre that became successful starting with Buondelmonti, who travelled for sixteen years to the Aegean and described and mapped each island [Fig. 3]. To be sure, the very first example of an Island Book comes from Greece with Diodorus Siculus. An erudite historian and contemporary of Julius Caesar who tried to conquer Britain, the extreme island of Europe, in his *Bibliotheca Storica* (*The Library of History*, 60–30 BC). Chapter V is dedicated to islands and to their fascinating and multiform nature. The Aegean Sea is predominant, occupying almost half of the book, but for Diodorus the insular spaces of the Archipelago are just books in his library, a pretext to evoke a myth.



Fig. 3. Hidrography. The Aegean Sea, in Cristoforo Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, ms. Latin 4823, fol. 1v, 15th-16th century.

How should islands be read? The answer came with Bordone's *Iso-lario* or *Book of Islands* (1524). In the preface he writes that he intends to locate islands «ordinatamente neli loro luoghi poste», where they belong, or «in their places», and that he worked night and day to «componere», that is «to compose», his book. Describing islands is a way to localize them «in their places», in the attempt to fix them. Carlo Vecce justly says in his *Il sorriso di Caterina*: «If it is not written, it does not exist»<sup>14</sup>.

To localize, as island books do, entails mapping, that is establishing relations among locations, namely, among islands. In fact, as argued by Franco Moretti:

Relations among locations as more significant than locations as such... But for geography, locations as such *are* significant; geography is not just 'extension' (Cerreti), but 'intension' too: the quality of given space... the stratification of *intrinsically different qualities* and heterogeneous phenomena<sup>15</sup>.

Those relations lead to maps that, when it comes to a systematic study of modes of representation of insular space, become *visible speech*, as Dante would say, or literary cartography. As brilliantly argued by Tally, the advantage of reading maps in geocritical terms is to be found in the paratextual role played by maps, as spaces used to organize the narrative and the anthropological interrelation between stories of civilizations and places<sup>16</sup>. One fascinating example is the geoliterary focus of *The Book of Curiosities*, which is able to show the Muslim commercial centres of the 9th- to 11th-century eastern Mediterranean, such as Sicily, the textile-producing town of Tinnīs in the Nile Delta, and Mahdīyah in modern Tunisia. The author is equally acquainted with Byzantine-controlled areas of the Mediterranean, such as Cyprus, the Aegean Sea, and the southern coasts of Anatolia.

<sup>14</sup> C. Vecce, *Il sorriso di Caterina. La mamma di Leonardo*, Firenze, Giunti, 2023, p. 131.

<sup>15</sup> F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees*, (Verso Books 2005), London, New York, Verso Books, 2007, p. 55.

<sup>16</sup> R. T. Tally Jr., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave MacMillan, 2011; *Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act*, in «New American Notes Online», 11, 2011.

## 2. Writing Islands

But let's start where everything begins: that is, with islands as literary spaces in a sea of paper.

In the *De montibus* (1355 -1360)<sup>17</sup>, the first geographic dictionary, a section dedicated to islands is missing. Would Boccaccio ever imagine that this «absence» would lead to the new genre of the *Isolari* or Island Books? In fact, in 1385 the Florentine Domenico Silvestri decides to write *De insulis et earum proprietatibus*, about islands and their properties, with the only intention to make up for Boccaccio's gap<sup>18</sup>. In 1420 another Florentine, Cristoforo Buondelmonti, would write a *Liber insularum Arcipelagi*, a description of the Aegean & other islands.

What do these authors have in common, besides their native Florence, and why does this matter in this contribution to a volume on *Literary spaces of the Mediterranean*? They all use poetry together with geography and, more precisely, they share a figurative mode of representation of islands, which are seen as pages on which to write in a sea that is book and with a boat as pen, similar to the common metaphor of writing as ploughing the paper. Furthermore, they all write in Latin to create an insular space, effectively making islands, especially those of the Aegean Sea, into literary spaces.

The *De montibus*, the first geographic treatise, is written in Latin and it was conceived by Boccaccio as a tool for erudite people to localize the geographic names that he found in classical texts focusing on the seas where these locations belonged. This is why according to the geographer Claudio Greppi, the section on the seas is the key to understanding the *De montibus*. The names and geographic positions that interest Boccaccio end up making an absolutely original chart organized around the different denominations of the sea<sup>19</sup>. He uses this

<sup>17</sup> G. Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, in M. Pastore Stocchi (ed.), vol. VII-VIII in V. Branca (ed.), *Boccaccio. Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1998. Hereafter cited as *De montibus*.

<sup>18</sup> See more on Silvestri who annotated Boccaccio's Zibaldone Magliabechiano, in A. Piacentini, *Le annotazioni di Silvestri sullo Zibaldone Magliabechiano di Giovanni Boccaccio*, in «Aevum», 91-2, 2017, pp. 571-584.

<sup>19</sup> C. Greppi, *Il dizionario geografico di Boccaccio. Luoghi e paesaggi nel De montibus*, in R. Morosini (ed.), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il mondo di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp. 89-102.

chart in order to navigate through the places of myth, history and poetry<sup>20</sup> in the *Genealogy*, where often, as I mention elsewhere<sup>21</sup>, Boccaccio cross-references the *De montibus*.

Around 1345, in the fiction of the *Genealogy*, Boccaccio is a seafarer who navigates in his own name – Giovanni – through the books of the ancients. The narrator starts coming down the hill of Certaldo and through the river Elsa embarks as a «new sailor» on a «frail skiff», on a metaphorical journey through the Mediterranean Sea, to prove the truth of the poets. He «ploughs» the salty sea of ancient texts in search of the truth of myths, by means of a «small boat» that is his study, the *Genealogy* itself, thus confirming that sailing and the numerous nautical metaphors throughout the prefaces of each of this work's fifteen books, and its conclusive chapter, serve a strictly functional role in the poetical project of this treatise in defence of poetry.

Giovanni traverses «vast regions of lands and the sea» (I Preface, I 14), where the poets claim that most of those myths, or fictions, actually took place, to find some truth of the «insaniam veterum» (I Preface, I 4), (*the foolishness of the ancients*), who considered themselves descendants of the gods, as the fables of the poets had it. The intention is to explain to the king of Cyprus and Jerusalem «the meaning wise men had hidden under the foolish outer layers of these inane fables of the ancient poets» (I Preface, I 7).

But what does an erudite work like Boccaccio's *Genealogy*, have to do with the Renaissance Island books? In the fiction of the treatise, Giovanni in search of places where the myths unfolded, carries out an *indagine*, an exploration (XIV, Pref., 1), throughout a space as realistic as the Mediterranean Sea in order to *perquisire* and find «the philosophical where» of civilization so that he could defend the truth of poetry. During this figurative voyage, he sailed twice to the islands of the Aegean.

I argue that Giovanni's relentless crossing this sea in the fiction of this treatise, never studied in maritime terms, inspired Silvestri and

<sup>20</sup> M. Pastore Stocchi, *De montibus*, op. cit., 1817.

<sup>21</sup> I have studied the implications of the nautical motive that runs through the work and appears with the image of the narrator/sailor in R. Morosini, *Boccaccio's Cartography of Poetry or the Geocritical Navigation of the Genealogy of the Pagan Gods in Ends of Poetry for California Italian Studies*, eds. T. Harrison – G.M. Novi, 8, 2019, [https://escholarship.org/uc/ismrg\\_cisj](https://escholarship.org/uc/ismrg_cisj), and more recently *Rotte di poesia, rotte di civiltà*, op. cit.

Buondelmonti's Island Books. A study of their approach to the description of islands shall show the effects of this new literary genre in the making of the "Other" and of the spaces of Otherness.

Buondelmonti, a priest that gravitated around pre-humanistic circles in Florence, undertakes a journey to the Aegean to describe and map the islands there. Let's see from up close how his descriptions of the islands and, above all, the effects of the islands play a geopolitical role.

#### 4. Island books

The poet-captain of the *Genealogy* sails twice, he claims, to the Aegean Sea, visiting the islands that make this sea the most relevant portion of the Mediterranean, accounting perhaps also for its Greek name (the ruler of the sea – *Archi* = chief and *pelagos* = sea). The Archipelago, or the ancient name for the Aegean Islands, forms a straight line from Rhodes to the promontory of Malea Cape (formerly known at San Angelo Cape). It stretches for 450 miles in one direction and, from Crete to Tenedos, for 500 miles to contain the whole Aegean Sea, as Giorgio Ieranò explains<sup>22</sup>.

From the Elsa and Arno rivers the voyager goes to the Tyrrhenian Sea, whence he reaches the Aegean and the coasts of Egypt, Syria, and Cyprus (Books II- IV), all the way up to the shores of Attica and Athens (Book V). Then the poet-seafarer sails back through the Western Mediterranean to Rome and the Etruscan shores and, with the help of God to the «insueta maria» (VII Preface, 2), to the unfamiliar waters of the Ocean through the Sea of the Lion and the Strait of Gibraltar. From here the seafarer sails back to the Aegean, arriving at the island of Samos (Book IX). The journey pauses in Crete (Book XI) and, after enjoying a celebration of the Mediterranean and of the progeny of Neptune (Book X), continues into the waters of the Western Mediterranean, stopping at the sites of Miseno, Ischia, Cuma, the Aeolian Islands, and Sicily (Books XII–XIII).

In the fiction of *De insulis*, the writer, Domenico Silvestri (1335-1411) is also a seafarer who with his little boat crosses rivers in order to see and describe the islands and their properties, or at least he claims to do so, as we shall see.

<sup>22</sup> G. Ieranò, *Archipelago. Isole e miti del Mar Egeo*, Torino, Einaudi, 2018, p. 4.

As it moves from island to island with the intention of describing them, one could say that the first island book is the *De insulis et earum proprietatibus* (*On Islands and their properties*). Written between 1385-1406<sup>23</sup>, with 900 entries, *De insulis* provides an encyclopaedia of «islands and their properties». Silvestri lists the islands in alphabetic order– a model that Boccaccio adopts in the *De montibus* from Vibius Sequester's *De fluminibus* – according to a number of geographical, historical, ethnographic, archaeological as well as moral and allegorical sources<sup>24</sup>, drawing from Greek and Latin repertories as well as from contemporaries like the *Fons memorabilium universi* (*Source of notable information about the universe*) by Domenico Bandini of Arezzo (1335-1418), who dedicates some sections of his book to islands.

Silvestri's *De insulis* stems from the *De montibus*, as he states in the introduction that his intention is to complete Boccaccio's geographical treatise that indeed leaves out “writing” the islands. «Shaped from without, as well as from within», as Goethe would say<sup>25</sup> since, if it is true that islands were not given a specific section in the *De montibus*, Boccaccio locates them where they belong, in seas or rivers (e.g. islands are named in the *mare Hesperium* and the Ethiopian Sea, as well as those related to the rivers Po and Rhine, and so on), probably thanks to the *mappamondi* attributed to the Genoese cartographer Pietro Vesconte, which he could have accessed via Paolino Veneto's *Chronologia* or Marino Sanudo's *Liber secretorum fidelium crucis*. Besides, it is hard to think that Boccaccio would avoid or forget about islands. For Boccaccio «islands were more approachable in virtue of the first expeditions in the Atlantic, that made sailors able, thanks to the trade winds, to reach the islands and come back after localizing them with the few rudimental nautical tools they had available»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> J. M. Montesdeoca Medina, *Los Islarios de la época del humanismo: el de insulis de Domenico Silvestri*, Edición y traducción, Ph.D. thesis, Universidad de la Laguna.

<sup>24</sup> C. Pecoraro, *Domenico Silvestri. De insulis et earum proprietatibus*, Atti della Accademia di Scienze, Lettere et Arti di Palermo, ser. quarta, XIV, parte seconda: Lettere, fasc. II, Palermo 1954.

<sup>25</sup> Moretti (*op. cit.*, p. 57), quotes from Goethe, *Toward a General Comparative Theory*, 1790-1794, in «Scientific Studies», Princeton, 1995, p. 55.

<sup>26</sup> C. Greppi, *art. cit.*, *The alisei* (trade winds) are the prevailing winds that blow on the ocean waters.

Boccaccio was fascinated by new geographic explorations and by islands, not only as places of *mirabilia*, but also by their landscape and their inhabitants. As discussed by T. Cachey, Boccaccio shows in the *De Canaria et insulis reliquis ultra Ispaniam in Oceano noviter repertis*<sup>27</sup> an anthropological approach to the recently discovered islands of the Western Ocean, as he transcribed in his small treatise *De Canaria* in the Zibaldone Magliabechiano (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R. 50). A large miscellany, the Latin text announces, five years after Lanzarotto Malocello, the discovery of the Canary Islands on the basis of a lost letter written in Seville by Florentine merchants who, in 1341, sailed from Lisbon to what the ancients called the Fortunate islands.

Let's read what Silvestri writes about the genesis of the *De insulis* as a supplement to Boccaccio's gap on islands:

Cum pluries mecum revolverem quot Iohannes Boccaccius de Certaldo, concivis noster et poeta pleclarus, montes et promuntoria porrigentia se inmare descripserit, quot stagna, lacus et flumina sua puppe transiverit, quot quandoque sinus et maria ornato suo navigio sulcaverit, non ambigo vel ventosis procellis actus, vel recreationis causa sepe navigio ad insulas pervenisse, vel, eo navigante, aut penes in eas incidisse, aut incidenti timore evitasse. Sed miror non modicum sibi insulis occurrentibus sepe aut in eis mora eo trahente quod ipsarum situs, submersiones emersionesque in eis etiam que mirifice gesta queve auditu mira narrantur visuque comprehenduntur, eum non traxerint ad scribendum cum silvas, lacus et paludes et flumina excedere videantur et in numero et in rebus magnificis; plura enim et relatu digna mentemque admiratione motura et lectu seria scituque iocunda gesta ac visa leguntur in insulis quam paludibus, stagnis, lacubus vel in silvis. Sed maius opus arduumque tunc fuerat aggressus quo multum digredi non licebat. Quapropter, ut sicut montes fontesque stagna et paludes diversis autorum libris sparsa in unum ad usum legentium colliguntur, ita de insulis, quantum capere ruditas mea posset, quedam in eis gesta, quedam visu credituque mira quove mari locoque sint posita, popularibus et usitatis verbis et non quieti otioque pallentibus, sed negotiis convenientibus transcripturus / \*\*\* scribendo addiscendo \*\*\* solum et \*\*\* vis prosim. (*De insulis*, ed. Montesdeoca Medina, cit., p. 6)

<sup>27</sup> Cfr. M. Pastore Stocchi, *Il "De Canaria" boccaccesco e un locus deperditus nel "De insulis" di Domenico Silvestri*, in «Rinascimento», 10, 1959, pp. 146-152.



[Remembering often how Giovanni Boccaccio from Certaldo, our citizen and very illustrious poet, has described many mountains and promontories that expand in the sea, *how many lagoons, lakes and rivers he has sailed with his boat, how many gulfs and seas each time he has crossed with his equipped boat (ornato navigio)*, I have no doubt, that he, exhausted by the strong winds or to recover strength, arrived on the islands with his boat completely worn-out, he avoided them for fear to fall on them. However, my surprise is not little, since, finding himself so many times close to the islands or approaching with some caution to them, their localizations, collapses and emersion where also marvellous deeds are narrated or stories that seduce the ears and fascinate the eye, had not moved him to write when it is evident that they overcome the woods, lakes, lagoons and rivers, in numbers as well as magnificent in the thing itself, in fact, on the islands one can read more deeds and prodigies – that are worth to narrate and that provoke admiration, a serious reading and a delightful learning – than ponds, lakes, lagoons, or woods. However, he had already undertaken a vast and difficult task that he could not deviate his journey excessively. For this reason, in the same way that mountain, water sources, lagoons and ponds, scattered in different books by many authors, are reunited in one book to the advantages of the readers, I will do the same for the islands to the extent that my ignorance is capable of understanding, I am going to write some facts that unfolded there, some admirable deeds to see and believe or in *which sea and place they have been situated, with common and current words*, and not with (words) that are weak due to their resting for too long, little used, but (words) familiar in trades, (and eventually) writing and learning ....only..... *vis prosim, may (the gods?) give me the strength to bring to completion* the project of describing the islands [translation is my own].

The insistence is on writing about islands and on using accessible and not cryptic words to give an account of their *mirabilia*. The expected effect of the islands is to surprise.

Silvestri openly suggests, from the start, that islands are the pages that he reaches with his pen, a little boat, crossing rivers. The *De insulis* is born with the ambition to fill a gap in a geographic treatise (*De montibus*). Silvestri criticizes the choice of the author (Boccaccio) not to include the islands. Taking his distance from Odoric of Pordenone, he refers in ten places in the book to Marco Polo's description of islands<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Cfr. M. Pastore Stocchi, *Pagine di storia dell'Umanesimo italiano*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 164.



and quotes Cicero to support his truth claims, deciding according to his own criteria to bring delight to his readers:

I would describe some of them, if, by mixing stories and fables of the ancients with those of the modern writers and sometimes with those who deserve it among our contemporaries. I did not compromise the trust in the truth with lies; and, although what Odoric writes was certain, it is prudent to take as a guide and imitate those whose antiquity and authority inspire more confidence (*De insulis*, 20-28)<sup>29</sup>.

Islands are for Silvestri the space where he stages his ability as a writer, the perfect space where «deeds and phenomena more interesting than those connected to ponds, lakes and forests unfold» (*De insulis*, ed. cit., p. 8). He admits, however, that writing about islands is difficult. It is «more complicated and difficult than one may think at first sight, especially considering the infinite number of islands, and their mutable names, and not only of the islands but also of the seas and places, offer much difficulty to those who manifest their desire to write» (*De insulis*, ed. cit. p. 9). His difficulty of writing about islands comes from those who wrote about them in the past, a parameter of difficulty that depends not on geography but on literature and on previous writers:

... even if this seems insignificant and small to those who approach it, facing it is more complicated and difficult than one may think at first sight, especially considering the infinite number of islands, and their mutable names, and not only of the islands but also of the seas and places, offer much difficulty to those who manifest their desire to write. In fact, writers change so much the names of places that sometimes it is extremely difficult to establish in which place, sea or gulf is an island is, and it is very easy to make a mistake. Moreover, so many and so big islands exist in every ocean of our hemisphere for which we have no information or authors wrote without assigning them a name, that I believe it is impossible that all, not even a small part, could be understood completely. How many, and only in the water of the Agio, a small portion of the Aegean Sea, deceive the numerous experts of navigation, signal that their borders appear between Acaya and Crete, and between Rhodes and Sergesta; so many in the Illyric sea, let's say, a point in the Adriatic sea, then, according to what documents Pliny, the margins of the Illyric are populated of more than thousand islands. For what the Oriental and Western islands is con-

<sup>29</sup> Silvestri, *De insulis*, ed. cit. p. 8. Translation from *De insulis*, here and elsewhere, is my own.

cerned, there are some what is impossible to navigate; all those are small seas, almost close to be insignificant if compared to the huge dimension of the Ocean, the great unknown (Silvestri, *De insulis*, cit.).

As noted by Pastore Stocchi, with Silvestri we move away from the alphabetic model of the geographic dictionary as a tool for understanding the literary texts. Although he shows autonomous geographic interests in the first phase of the Umanesimo, «an encyclopaedic ambition with an end in itself, made through an accumulation of information of the most diverse nature and provenance» (p. 140), prevails.

If physical geography through literature is restored in Boccaccio's *Genealogy* where poetry is defended with cartography, by mapping the places where the myths unfolded, especially on the islands of the Aegean, with Silvestri the literary takes over geography.

Crossing the Aegean Sea, the *pontos apeiritos*, that means the *sea without borders*, Giovanni ends up connecting the islands, taking his distance from the fanciful aspects of the myths. Buondelmonti seems to do the same as he announces that the Aegean is not named after the king Aegeus:

The ancients thought that the Aegean Sea was named after king Aegeus, alleged to be the father of Theseus. It begins at the Hellespont and washes an undulating coastline as far as Cape Malea extends. *Cyclos* in Greek means circle, *circulus* in Latin, and here all the islands lying like a wheel among the reefs of the Archipelago, are called the Cyclades. The general divisions of the description having been completed; we descend to the particulars of the aforesaid islands (Buondelmonti, ed. cit., p. 96).

Many aspects of Buondelmonti's *Liber* lead back to Boccaccio's *Genealogy* as both are writing islands, and they are both sailing in the Aegean with the intent of saving the Greek past.

## 5. Island. Artistic, cultural, and geopolitical space

Cristoforo Buondelmonti, a Florentine like Boccaccio and Silvestri, was a priest gravitating around the pre-humanist circles in Florence. He often sailed to the Aegean Islands to bring back Greek manuscripts to Niccolò Niccoli, whose library holds a codex that Buondelmonti bought for him in Crete. He wrote up his adventures and observations and sent them to Niccolò. Over the next dozen years, he traversed the Greek seas, going from island to island, writing up a descriptive text about each, and drawing a map.

The first version of the manuscript, completed in 1420, was dedicated to wealthy bibliophile, Cardinal Giordano Orsini. Henricus Martellus Germanus, who produced, in 1475 ca., a copy of the *Liber insularum* translated by Evelyn Edson whose edition I mostly used in this essay, leaved out most of the complimentary phrases addressed to the Cardinal. But Buondelmonti had organized his work with an acrostic, made out of the first letter of each entry (INCIPIIT LIBER INSULARUM ARCIPELAGI EDITUS PER PRESBYTERUM CHRISTOPHORUM DE BONDELMONTIBUS DE FLORENTIA QUEM MISIT DE CIVITATE RHODI ROMAM DOMINO JORDANO CARDINALI DE URSINIS ANNO DOMINI MCCCC XXII), where he says that Christopher Buondelmonti, priest of Florence wrote the Book of the islands of the Archipelago and sent this to Cardinal Giordano Orsini from Rhodes (1420, Paris, BnF, ms. Lat. 4823, fols 2-2v)<sup>30</sup>. Martellus Germanus also left out the following passage: «When you see the initial red letters of the descriptive passage, you will find my name and yours and the place and the time in which I completed this work». Also, in the conclusion of his *Liber*, he mentions Orsini.

The reason why I am dwelling on these elements that Martellus Germanus eliminates, is to show that what brings Buondelmonti close to Giovanni's seafaring is their empirical approach. As they narrate what they have seen and where they have seen it, they assume the mariner's perspectives, that is, they focus on the way they navigated the Mediterranean, not using physical maps, but producing what we can call mental maps based on a repertory of shared book-based knowledge. Boccaccio relied on scientific sources that valued "experience" in his concept of poetry, thanks to the rise of nautical maps and of Scholastic methods, the teaching of his «venerable» preceptor Andalò di Negro celebrated together with Dante and Petrarch (XV VI, 4), and whose *ractatus sphaerae* Boccaccio transcribes in his *Zibaldone mediceo laurenziano* (Plut. XXIX, 8), but also the ancient Hyginus' *Astronomica*, Varro's *De agricultura* and Vitruvius' *De architectura*.

About Buondelmonti, moving around the humanistic circle, he certainly had available Ptolemy's *Cosmography* that was introduced in Florence between 1406 and 1410. Orsini, who was also interested in maps, had a copy of the book in his library early on. In fact, Ptolemy's original *Geographia* by Strabo was known in Italy at least from the third decade of the cen-

<sup>30</sup> At Rhodes Buondelmonti served as dean of the cathedral chapter in 1430, and here spent the last years of his life.

tury, a translation from Greek into Latin started in 1451 by Guarino Veronese (Books I-X) and Gregorio Tifernate (XI-XVII). In 1477, the humanist Domizio Calderini had announced the edition of the tables of Ptolemy, and the *Observationes*, but he died in 1478 without completing his project<sup>31</sup>.

Ptolemy brought a concept of location by astronomical coordinates and showed maps divorced from theological content. Buondelmonti, however, makes only one reference to him, and he does not make use of his coordinate system, offering more of a catalogue as well as the first stand-alone maps of most of the islands, alongside quotes from Ovid, Virgil, Barlaam of Calabria, and Papias.

Like Boccaccio's *Genealogy*, but also Dante's *Commedia* and Petrarch's *Itinerary to the Holy Land*, Buondelmonti attempts to define geographical space through literature, by means of the pen that becomes a boat, although he sails there for over a dozen years.

But let's examine from up close the modes of representation and effects of Buondelmonti's islands. Giovanni's periegesis of the Arcipelago, where the fables of the ancients mostly spread in the *Genealogy*, helped to establish Buondelmonti's *Liber* as a new literary genre, but the two Florentines had different goals in wanting to rescue a past that risked being lost. Although it was a metaphorical sailing in Giovanni's case, through navigation he traced a cartography of poetry, mapping and giving unity to all those relics of the ancient past.

## 6. The sea of paper: Giovanni and Cristoforo crossing the Oriental Mediterranean

What sparked my interest in these two texts, Boccaccio's *Genealogy* and Buondelmonti's *Liber*, which apparently bear no direct relation to each other, is that both were motivated to undertake a sea voyage from Tuscany to the islands of the Aegean with the intention to collect, give unity to, and rescue the scattered remains of Greek knowledge.

The passion for island books is strictly related for both Giovanni and Cristoforo to the humanistic discovery of Greek civilization: Boccaccio's celebration of Leontius Pilatus, who was a protagonist at his time of the revival of Greek in Western scholarship and to whom Boc-

<sup>31</sup> On Ptolemy's *Geography* in Florence, see P. Gautier Dalché, *La "Géographie" de Ptolémée en Occident (IVe-XVIe siècle)*. Turnhout, Brepols, 2009.

caccio owed some material for the *Genealogy* itself. Book XIV, dedicated to the function of poetry, praises Leontius but also Barlaam the Greek monk from Calabria who taught the language in Florence, and he is cited as a source by Boccaccio for information on Greek mythology. Also, Buondelmonti mentions Barlaam when he relates on outstanding deeds that occurred in Ithaca, but his intention is not, like Boccaccio, to locate the genealogy of the pagan gods and the defence of the veracity of ancient poetry in space rather than time<sup>32</sup>, presuming to sail to the regions where mythical events unfolded, describing them, and recalling local myths, because he was an eyewitness of those places.

Boccaccio, the poet-geographer of the *Genealogy* follows Petrarch and Dante, and reiterates the idea that poetry is mainly an art of *colligere* (I Preface, 40)<sup>33</sup>, of organizing and unifying scattered dimensions of knowledge; yet differently from his two predecessors, and following classical geographers, he does so through the narrative of a maritime traveller to the sites of the myths.

Going twice to the Aegean to locate the philosophical locus of civilization, Giovanni does not merely identify the place through the myth as did Diodorus Siculus. Islands are not mythopoetic spaces. They do not produce the myths, but often take their name from the mythical event that took place in those spaces, sometimes even determining a craft, producing a toponymy whose eponyms of a city, a river, and a sea are derived from them, and not the contrary.

The most recurring verb that accompanies sailing for Boccaccio and Buondelmonti is «to see» and to grant credibility by means of geography and to inform of the dangers on the routes. But, when Buondelmonti evokes a storm or a danger at sea, it is real and he loves to give personal details to lend authenticity to his account. He tells us that he was shipwrecked and nearly died of starvation on the island of Fourni and his work, just Boccaccio's, was embellished with active verbs of travel: «now we cross over», our boat now makes its way, we descend the slope, again to emphasize his

<sup>32</sup> See more in R. Morosini, «Le 'favole' dei poeti e il 'buon governo' per Paolino Veneto: il trattato in volgare veneziano *de regimine rectoris* e il *de diis gentium et fabulis poetarum*», in M. Ciccuto, R. Morosini (eds.), *Paolino Veneto. Storico, narratore e geografo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2019, pp. 167-214.

<sup>33</sup> *Videre* (to see), *intelligere* (to understand), *servare* (to keep), *exarare et in opus collecta deducere* [«to set it all down in writing and organize the work»] (*Geneal.* I Preface, pp. 14-15).

personal experience and lending authenticity to an account that in both cases is given by their first names: Giovanni and Cristoforo.

After seven days he went to a cave and carved these words on the rock with his sword: *Here Christopher the priest died of mortal hunger* (p. 139), and similarly in Iachintos, where Buondelmonti's aunt is buried. Also, like Boccaccio who relates in his *Genealogy* to the *De fluminibus* in his own book *De montibus* to learn more about the rivers Po and Nile, as I note in *Rotte di poesia*, Cristoforo also refers for Crete to his book on Crete, both addressing themselves to the dedicatees of their works: Hugh of Cyprus and the Cardinal Giordano Orsini.

## 7. Collecting islands and mapping the Aegean

To map the Aegean means to catalogue a *mare historiarum* through the myths that fill this sea. It is almost like a cinematographic technique that summarizes a long journey in a montage of single shots: the catalogue of the islands is a description of a geographic space and at the same time the pretext to narrate the myths unfolding there<sup>34</sup>, drawing on literary sources.

When he describes Cephalonia, Buondelmonti claims: «I have read in ancient chronicles many wanderers without something to drink, never finding water, must take in the breeze from the mountains with an open mouth to drink in the summer heat», a story that can be found in the Pseudo-Aristotle's *De mirabilium auditu* where the wanderers were goats, not humans.

While Boccaccio dwells on inventions that were useful to humanity, Buondelmonti makes note of environmental aspects and of any resources, from fertile fields and water supplies to special resources, such as emery on Naxos and mastic gum, a highly-prized resin on Chios, ever since the Roman period. Often the religious sailor dwells on the tales of *mirabilia*, but like Boccaccio he has a tendency to reject all that is openly fanciful.

A single detail is enough to evoke a story. For example, Naxos evokes Dionysus and wine.

Naxos [Fig. 4]: It is the island that he sees through the moral eye of the religious Cristoforo. Diodorus Siculus narrates that Dionysus appeared on the island and saw Arianna, who was so beautiful that kidnapped her from Theseus and married her. Theseus, out of grief, forgot about what Aegeus told

<sup>34</sup> G. Ierandò, *Arcipelago*, cit.

him and arrived in Attica with black sails. It is a different version of the myth that narrates how he left when she was sleeping and when she woke up, she only saw the black sails. Boccaccio calls her Adriana instead of Arianna and depicts the princess as an alcoholic nymphomaniac: a «vinolenta». Naxos and Chios are islands abounding in wine and for this Adriana has been taken and abandoned by a drunk Theseus. Because she gave her herself over to wine, she married Bacchus. Then, since the honesty of a woman is corrupted by wine, Venus gave her a crown, that is the sign of libido, that is brought to the sky so that everyone can see it. So it is not only the sign of shame on everyone's mouth, but a sign that a woman let herself have sex with everyone thanks to the effect of wine (Boccaccio *Geneal.* XI 29 and *De casibus* I 10).



Fig. 4. Island of Naxos (monastery, fortifications, Arianna.  
Geographic names "Fons in qua Adriana relict a teso"), in  
C. Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, ms. Latin 4823, fol. 21r BnF, Paris.

On Crete lived Saturn, who taught ignorant people to cultivate the land and to sow seed in the fields, and he ordered them to gather the har-



vest. His son, saved by Saturn's wife, moved to mount Ida to be nursed. There are many gods called Jupiter, but this Cretan one was greater than them all, since he introduced many things good and useful to human life.

For Rhodes [Fig. 5], where he claims to have lived for 8 years, he says that is the most pleasant island of the Mediterranean: the laws of the sea appear to have had their origin. He goes ahead and praises the inhabitants of Symi, who are very resourceful, as they travel in their boats between the cities of the Turks and those of the Rhodians, busily seeking their sustenance. The anthropological eye of Buondelmonti always leaves room to wonder about the contribution of men to the environment, to celebrate human ingenuity through a maritime life that finds its rhetorical space in the harbours.



Fig. 5. Island of Rhodes. *Insula Roddi* (Rhodes, churches, vegetation, fortifications, rivers, windmills, a castle, an inscription “in insula secundum papias antea vocabatur officus condita a cercope”), in C. Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, ms. Latin 4823, fol. 11r BnF, Paris.



As he specifies that in the south there are reefs at which ships frequently lower their sails, or that in Calchis there is such an abundance of figs «that they enrich the ships sailing past these places» (Buondelmonti, ed. cit., p.113). Churches, rivers, springs, and windmills stand out on the map of this island, while geographic names depend heavily on legendary geography, even when he quotes Papias, as we read on the map of Rhodes «in insula secundum papias antea vocabatur officus condita a cercope» (Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, BnF, Paris, ms. Lat. 4823, fol. 11).

There is more. Buondelmonti takes the same approach as Boccaccio, when he explains to Orsini his intention to embark on a little boat to collect and give unity to what is scattered, namely the islands:

Cicladum caeterarumque insularum hinc inde *sparsarum enarrationis et picturae libellum* aggressus non antiquos scriptores tantum imitatus quaeque ab his describuntur verum est quae hodie in illis sunt antiquae novaeque formae nec non civitates, castra, fonte, nemora, flumina, maria, montes, promontoria, portus atque loci naturam succinte breviterque recensere ac depingere constitui. Quo etiam veroria memorentur non quae auribus percepisse quae ipse ego in sex annis propriis luminibus post multa discrimina rerum & vidi & tetigi describuntur quae nonmodo legentibus gratissima erunt verum etiam navigantibus utillima si didicerint quae petenda quae ve sint e fugienda quae singula quam maxima brevitate percurram et insularum numerum ac nomina explicabo ut facile legentibus iter pateat. (Buondelmonti, ed. cit, p. 19).

[I have herewith undertaken to write a little book of text and pictures of the Cyclades and the other scattered islands, not merely copying the ancient writers by whom they were described, but setting forth both the ancient appearances and those they have today, not only cities, castles, springs, groves of trees, rivers, seas, mountains, promontories, ports and towns, but I also survey and depict the nature of each place clearly and briefly. So that more accurate facts might be placed in memory, I will describe not what I have learned by hearsay but what I have seen in the past six years with my own eyes after much reflection, which will be very pleasing not only to readers but most useful to sailors, once they know what places they might be seeking and the point from which they are departing. With the greatest brevity I will run through the number and names of the islands one by one and will explain them so that an easy road lies open for the readers].

So far, the scope seems noble since Boccaccio also writes that he embarks on a little ship to collect the fragments of a huge shipwreck, sharing the attempt to collect into one, to systematize knowledge:

Undique in tuum desiderium, non aliter quam si per vastum litus ingentis naufragii fragmenta colligerem sparsas, per infinita fere volumina deorum gentilium reliquias colligam, quas comperiam, et collectas evo diminutas atque semesas et fere attritas in unum genealogie corpus quo potero ordine, ut tuo fruaris voto, redigam. (Boccaccio, *Geneal.* I Preface, 40).

[To carry out your project, not otherwise than if I were collecting fragments along the vast shores of a huge shipwreck, I will collect the remnants of the pagan gods strewn everywhere in a nearly infinite number of volumes, and once found and collected, even if they are ravaged and half eaten by time and nearly worn to nothing, I will reduce them into a single corpus of genealogy, arranged to the best of my ability, to satisfy your wish].

In the *Liber insularum*, the Mediterranean Sea emerges as a structural place of conjunction and reunion, to use Corbellari's parameters to read the sea<sup>35</sup>. Like Giovanni in the *Genealogy*, Buondelmonti is Asclepius, the one who restores unity to the dismembered and dilacerated body of Hippolytus. The poet-sailor of the *Genealogy* acts as «another Asclepius» by sailing through the sea of ancient writings and recomposes dismembered pieces of knowledge through sight, since knowledge passes through the eyes, allowing places where useful inventions were developed to come back to life from death and oblivion. Buondelmonti's plan, in comparison, is to claim on behalf of the Christian West the spaces of the Greek past: the islands of the Aegean. In fact, Buondelmonti's real intention is kept in a manuscript of his *Liber*, ms Lat. 4823: to collect is to encompass, in Francis's words, literally in the sense of possessing, claiming ownership on behalf of the Christian West. Let's read how the Florentine priest admits going to the Aegean, as if on a mission, facing the storms and risks at sea, to rescue the islands from the «the dangers of the infidels» (*postquam periculis infidelium*), that is to prevent Turkish Ottoman expansion:

Constitui, pater reuerendissime iordane cardinalis, meis itineribus tibi librum insularum cicladum atque aliarum in circuitu sparsarum destinare fi-

<sup>35</sup> A. Corbellari, *La mer, espace structurant du roman courtois*, in C. Connochie-Bourgne (ed.), *Mondes marins du Moyen Âge*, in «Senefiance», Paris, 2006, pp. 105-113.

*gurarum una* atque suis temporibus priscis usque in hodiernum gestis.  
 (2) Qui *postquam periculis infidelium* paruisque procelis omnia in sex percensita annis iam exacta adolescentia atque mea florentia derelicta coloscensem amenissimam petij ciuitatem, *ut finis a modo esset meorum iam laborum et aliorum hinc inde scalarum ascendere* (*Liber Insularum Arcipelagi*, BnF, Paris, ms. Latin 4823, fol. 1r).

He says that he lived in the city of the Colossus (a statue of the Greek sun-god Helios erected in the harbour), that is in Rhodes, in the hands of the Knights Hospitaller, and he even alludes to his journey as a hard task, quoting from Cacciaguida's words to Dante about «come è duro calle / lo scendere e 'l salir *per l'altrui scale*» (how hard is the way, / going down and then up *another man's stairs*, Par. XVII 60), with the precise intention to present his seafaring as a navigation towards exile in "another" space. This self-reference to himself as the poet Dante further proves how the priest Buondelmonti is portraying the islands of the Aegean as spaces of Otherness, where he is exiled, not belonging but still going there with a sense of a dangerous Christian mission to save them.

Let's look at the island of Chios from up close, as it is a good example of Buondelmonti's approach to the insular spaces of the Aegean, with a Mediterranean-centric view of the superiority of the West that makes those islands their own patrimony to be recollected and saved from the Ottoman Turks.

Chios [Fig.6] is separated from Turkey by the Chios Strait. The maps illustrate the topography and the landscape where the political vision of Buondelmonti mixes literary with archaeological elements, to create a landscape that aims to display the dangers posed on such an environment by the Turks. He refers to Thoas, Hypsipile's father who was sent here from Lemnos, the landscape (rivers, vegetation). He mentions «abundant springs», the windmills that hint at the presence of human ingenuity, noting how the island is endowed with fertile plains "endowed with vines of all kinds of fruit" (Buondelmonti, ed. cit., p. 141). Intrigued by the nature and the industrious inhabitants of the island of Chios, he reflects upon the area of Catomerea «which from the southern part through the west among the low hills the inhabitants work skillfully in the prepared ground to produce the gum of mastic from the lentisk trees in the spring time», and Calamoti that «with its plain, said to be the head of mastic production.» (*Ibidem*). An overview of the many

fortresses and towns on the island, lends to nostalgia for Buondelmonti. As he notices «the ruined town formerly called the estate of Homer» he laments that «the sepulchre of the prophet Homer is ravaged by time». About this, he also adds «but from no author have I received a report so that one might be certain of it. So let us leave it to posterity to be investigated» (*Ibidem*).



Fig. 6. Island of Chios (fortifications, mills, castles, rivers, Hagios Georgios de Pyrgi, Kalamoti, Kardamyla, Kournos, Melanios, Nea Moni, Parparia, Pityous, Pyrgi, Volissos), in C. Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, ms. Latin 4823, fol. 29r BnF, Paris.

Fortifications and fortified gates, here and other islands, hint at the frequent raids of pirates that attacked Chios, which by 1302-1303 was a target for the renewed Turkish fleets. When Buondelmonti adds that there is a secure harbour there, built by Genoese – who occupied the island in 1346 with Simone Vignoso – he is showing gratitude at their role in protecting Chios from the infidel Turks.

I will not dwell on many examples here, but let it suffice to examine the map of the island of Kos [Fig. 7], an interesting geopolitical case that shows the visible closeness of Turkey. Like on most maps, here churches, fortifications, and ruins speak for the place, where the knight of St. John built a castle in 1400 against the Infidels. The rhetorical power of maps speaks eloquently about islands like Symi, which is all churches and ruins: the projection of the future on the lands of the ancient gods.



Fig. 7. The island of Kos (Fortifications, churches, Castle of St. Peter, ruins, river, tower, Turkey), in C. Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, ms. Latin 4823, fol. 24r BnF, Paris.

### 8. The rhetorical power of maps. The threats of the Turks (*Turcorum insidiae*)

In a first reading, Buondelmonti's general tendency is to give attention to the landscape and to the useful craft or invention documented by the myths of the poets: i.e. for Ithaca, he recalls Ulysses and salt. For Andros, he uses the Ovidian story of the daughters of Anius, who was the first colonizer of the island. The three girls obtained from Dionysus the power to transform every liquid into wine. The god transformed them into doves to save them from the Greeks who wanted to take them to Troy. The description of the island ends with Buondelmonti opening a window onto his contemporary world and explaining that now, with «the threats of the Turks» (*Turcorum insidiae*), Andros is reduced «in a miserable state» (*ad infimum*), and Raclea and Chero, two small islands «are uncultivated on account of the incursions of the Turks. They say that they were formerly inhabited, since ruins can be seen in all parts» («Raclea & Chero due insule parve & montuose videntur & inculte nimis propter turchorum insidias quae olim aiunt erant habitate quia vestigia in aliquibus partibus percipitur», pp. 57 and 130). This is a recurring statement that he makes to draw a sharp contrast between how they once were and how they were during his time, because of the threats of the Ottoman Turks.

This is different from Giovanni the poet-sailor of the Archipelago. Giovanni sails through the books of the ancient poets, and with his «little bark», «rescues» what remains of the glorious shipwrecked past that he celebrates, to celebrate the eve of civilization. Buondelmonti instead shows his grief when he arrives on the Aegean island of Samos, in front of the broken capitals, remarkable columns scattered in pieces, pedestals ripped from their settings, vaults pulled down, the longest wings of the walls nearly levelled to the ground, and the prodigious edifice undone and sunk in a heap of ruins. He suffers before the ancient temple of Juno, now destroyed. This is how Samos is illustrated in Buondelmonti's *Liber*: all ruins. It is the same when he sails to the Attica. Here, turning toward the shore, he sees Athens and its nearly eroded remnants, an empty city, and feels compassion for the deserted Castalian font of Parnassus, for the cave of Delphic Apollo now mute and speechless, covered by a variety of entwining, creeping roots, for the Boeotian Thebes, now all tumuli of ruins, with the huge edifices of the ancients squalid in their appalling decline.



Time negatively changed the complexion of the Archipelago. Boccaccio had already noticed this when in the *De montibus*, for the entry «Aegean Sea», he writes that «it was once just as full of kingdoms, famous men and wonderful things as it was of islands, but nowadays it languishes under the vile scourge of servitude».

From island to island he moves with his boat explaining the origin of the place by recalling an invention useful to humanity that a god or divine progeny has brought about, mapping them and giving unity to the scattered relics of the Greek past that risk shipwreck if not rescued, and creating connectivity between the Eastern and Western Mediterranean. He makes the ancient pagan past a shared heritage of the West in the history of civilization. In this way, by travelling to the Aegean, he collects and rescues the remains of Greek culture from shipwreck. In search of the philosophical origin of civilization, by sailing to the Aegean islands twice Boccaccio signalled that a great deal of civilization could be spatially located there.

Although for both authors the Archipelago is an immense storehouse of a past that is in continuous oscillation between the past and the present – a feature of island books – a collection of the tales of the grandeur and pomp of the antiquity and the splendours of myth, for Buondelmonti the misery of those islands, oppressed by the Turks and «reduced to wastelands» (*in desolationem redactae*), emerges as an important aspect of his enterprise.

The predominant sentiment of his Archipelago is fear: the islanders live in terror of the attacks of pirates and the raids of the Ottomans. A continuing theme is the current degradation of the islands, as the Byzantine Empire was declining in power and the Turks were extending their sway. Pirates were another problem. On some islands the citizens had retreated to fortified castles in the highlands in order to avoid them, while others were abandoned entirely because of pirates.

The sadness in Island Books before the present misery and decadence, according to Ieranò, throws a veil of melancholy on their past glory in an example of what Leonardo Olschki called «insular romanticism»<sup>36</sup>. How-

---

<sup>36</sup> *Romanticismo insulare* is the title of one of the chapters in L. Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche. Studi e ricerche*, [1937] ; Firenze, Olschki, 1999.

ever, Buondelmonti's sadness and nostalgia are motivated by different reasons from Giovanni, the poet-sailor who wanted to save what remains of the past, to defend the truth of poetry and the story of civilization.

On the maps, churches and monasteries stand out in the landscape with broken capitals, destroyed columns, and empty temples of the past. The aim is to attribute to the Ottoman Turks the decadence of the glorious past of the Aegean, as if it was a Western heritage.

There are, throughout the island, many ruined fortresses and the ruins of many ancient towns to be seen. Along the coast are many excellent harbours, now long-ago made desolate by pirates. They lie everywhere without walls. Turkish pirates came to these islands with a great fleet and destroyed them completely. Samos is a ruin of buildings and columns that is impossible to describe in a single day. The Aegean is described as a world covered by a veil of deterioration. All is dark and opaque, living in the horror of the pirates and the Turks, who represent the real dangers of the shores and the risk of deterioration of the golden age of the Greek past.

Buondelmonti is a new type of writer who gets on a real boat to cross a real sea and documents his voyage, especially the real dangers of the Turks. One example, among many, of what he sees is a pulley with boat suspended on one of the Dodecanese islands. [Fig. 8]. On the top there is a church in a flat area. In this place, two monks worship in safety and, having made a little boat, they raise it with a rope in order to keep it safe from pirates. They were able to practice their devout prayers and regular hours without fear, day and night, and to offer up their pure libations and sacrifices. After they had pursued this ritual for a long time, «look! a Turk dressed in clothes like theirs called out with loud shouts that he was alone in a damaged boat: 'Holy men! For the love of Christ take me up, poor me, for a dreadful storm has cast our boat upon the rocks in the Greek Sea, and no one escaped but myself alone'. The monks, moved by pity, took in their guest, a new Sinon — the man who convinced the Trojans to take the wooden horse into the city — and raised him up with a rope. That night, while they were worshipping in the church, the traitor shut the door from the outside and called his comrades, hidden near the islands. They carried these servants of Christ and all their belongings away into Turkey» (Buondelmonti, ed. cit., p. 132), as slaves.





Fig.8. Pulley with boat suspended, on the island of Kandelioua (Scopulus Caloriorum), in C. Buondelmonti, *Liber insularum Arcipelagi*, ms. Latin 4823, fol. 23r BnF, Paris.

**Some conclusions: The pen-boat that writes-crosses the Mediterranean**

In the manner of a new Dantean Ulysses, the narrator-sailor of the *Genealogy* “gains experience” of the islands (Inf. XXVI 98), or of poetry,

first hand, on a sea-journey through the literary past and its geographical residues<sup>37</sup>.

Nautical metaphors were common among Greek and Latin writers who often compared the composition of a work with a maritime journey, (e. g. Ov. *Fast.* I,3; II,3), highlighting that the poet-seafarer sails on a little boat, facing difficulties in a rough sea full of dangers. Boccaccio chose the metaphor of the sea-journey in the *Genealogy*, however, because it allows places to be located. Boccaccio used location less «as an analytic, descriptive concept as it was for the classical geographers, than as a tool of criticism»<sup>38</sup>, a tool which becomes strictly functional in establishing the truth of poetry, by mapping the places mentioned by the ancient writers first in the *De montibus*, but not as a mere geographic-philological exercise. Considering that geography did not exist as a discipline in the fourteenth century, it is quite remarkable that Boccaccio emphasizes the importance «to have in one's memory the histories of the nations, and to be familiar with the geography of various lands, of seas, rivers and mountains» (*Geneal.*, XIV Preface, 3).

Buondelmonti shares with Boccaccio an inclination for the quality of places, for the environmental and landscape aspects where the richness of the place complements the richness of men. An exploration of the «effects of islands» becomes particularly urgent with Buondelmonti's and later Bordone's Island Books – which features the New World for the first time – since they both became artistic spaces used with geopolitical intention to colonize and dominate by means of literary islands.

Featuring the sea-journey in the Aegean, Buondelmonti's *Liber* invites readers to rethink the spatial practices adopted to describe the islands, to further unveil the goals of island books, namely their geopolitical and cultural role they played in the Mediterranean-centric perspective that promotes the superiority of the West and brings about the making of the Other in a particular time of history: the Ottoman Turk in the Eastern Mediterranean before 1453. The goal was to connect the

<sup>37</sup> More on Boccaccio's Giovanni and Dante's Ulysses in R. Morosini (ed.), «*Insueta sulcare maria*». *Dal mito alla geografia. Navigare e "divenir del mondo esperto" nella Commedia e nella Genealogia deorum gentilium*, in N. Tonelli (ed.), *Il Dante di Boccaccio*, Firenze, Olshki, 2023, pp. 179-221.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Eastern and Western Mediterranean in order to save the classical past from the attacks of the Turks and to transform the ancient and pagan tradition in a shared heritage of the West, something that Ciriaco D'Ancona would continue, as Giorgio Mangani argues<sup>39</sup>.

Buondelmonti's book became a best seller in the Renaissance. Translated from the original Latin into Greek, Italian and English, it clearly influenced Bartolomeo dalli Sonetti (1485) and Benedetto Bordoni's *Iso-lario* (1524) both published in the vernacular in Venice (1528), and Piri Reis' treatise on navigation in the Ottoman Mediterranean (1521-26), the *Kitab-I bahriye*.

Stories and fables are inevitable in the island book genre, stories that bring together maps, space, place, and literature, but literature takes over geography. Islands became literary spaces in a sea of paper, taken from the book of the sea, before they became pages of the book of power and oppression. When the islands of myth became the islands of the infidel Turks who posed a threat to the glorious past of the ancients, the insular space of the Aegean where Boccaccio found the philosophical «where» of civilization, they turned into 'another' space, the space of "Otherness", where the West "encompasses", to ultimately exert power over it. However, as Erri De Luca beautifully puts it in *Per l'isola*, «l'acqua ricorda, di tutto ha memoria» («water remembers, it has memory of everything»)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> G. Mangani, *Antichità inventate. L'archeologia geopolitica di Ciriaco D'Ancona*, Milano, Mimesis Edizioni, 2017.

<sup>40</sup> E. De Luca, *Per l'isola*, Napoli, Dante & Descartes, 2017.



GIULIA MONACO  
Università di Napoli L'Orientale  
giulia.monaco@unior.it

LA COMMEDIA E IL MONDO MEDITERRANEO.  
TOPOGRAFIA ED ELEMENTI ATTUALIZZANTI NELLE  
ILLUSTRAZIONI DI DUE INCUNABOLI VENEZIANI  
(BENALI-CAPCASA E PIASI, 1491)<sup>1</sup>

**Riassunto**

Il contributo si propone lo scopo di valorizzare la lettura visuale del *Paradiso* dantesco offerta dalle edd. veneziane Benali-Capcasa e Piasi, licenziate a Venezia rispettivamente il 3 marzo e il 18 novembre 1491; esse sono entrambe accompagnate dal *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino e corredate di un *corpus* di xilografie esteso a tutte e tre le cantiche, per la prima volta nella tradizione a stampa del poema.

Il contenuto di alcune illustrazioni dei due incunaboli riflette un interesse per la topografia reale del poema, attraverso la riproduzione di vedute di città e isole in miniatura, italiane ed "esotiche". Si sottolinea, nel contributo, come tale fenomeno sia riconducibile ad un rinnovato interesse per il mondo fisico, che convenzionalmente si ascrive alla riscoperta della *Geographia* di Tolomeo nel XV secolo e che si accompagna a nuove logiche di interpretazione dello spazio reale nel panorama letterario e delle arti visive. In questo scenario, si osserva anche un graduale cambiamento nelle modalità di lettura e ricezione del poema dantesco.

Il contributo si sofferma, inoltre, sul contenuto di immagini specifiche trasmesse dagli incunaboli veneziani e relative ad alcuni canti del *Paradiso*, che condividono la presenza dell'elemento marittimo e delle quali si indaga il rapporto tra spazio letterario e spazio reale, in certi casi (*Pd.* II, XIX, XXVII) individuando possibili elementi attualizzanti che generano uno scarto tra queste immagini – le quali possono talvolta divenire spazi di interpretazione da parte dei lettori – e i loro ipotesti (i dettati dantesco e landiniano).

L'obiettivo finale è mettere in luce come le immagini, quando vengano accostate ad un testo come la *Commedia*, possano essere portatrici di senso, nonché aggiungere un tassello alle riflessioni metodologiche sulla tradizione iconografica del poema dantesco.

**Parole chiave:** Incunaboli, *Paradiso*, Topografia, Mediterraneo, Venezia

**Abstract**

The present work aims to highlight the visual reading of Dante's *Paradiso* offered by the Venetian prints Benali-Capcasa and Piasi, published in Venice on 3th March and 18th

---

<sup>1</sup> Un doveroso ringraziamento va a Carlo Vecce e a Luca Marozzi, per i preziosi spunti di riflessione, nonché a Roberta Morosini, che ha visto nascere quest'idea di contributo.

November 1491 respectively; they are accompanied by Cristoforo Landino's *Comento sopra la Comedia* and both contain a *corpus* of woodcuts covering all three cantica, for the first time in the printed tradition of the poem.

The content of some of the illustrations in the two incunabula reflects an interest in the actual topography of the poem through the reproduction of miniature views of Italian and "exotic" cities and islands. The article also emphasises how this phenomenon can be traced back to a renewed interest in the physical world, which is conventionally ascribed to the rediscovery of Ptolemy's *Geographia* in the 15th century, and which is accompanied by new logics of interpretation of real space in the literary and visual arts scene. In this scenario, one can also observe a gradual change in the modes of reading and reception of Dante's poem.

Furthermore, the contribution dwells on the content of specific images transmitted by the Venetian incunabula and relating to certain cantos of *Paradiso*, which share the presence of the maritime element; the relationship between literary space and real space is investigated in these illustrations, in certain cases (*Pd.* II, XIX, XXVII) identifying possible actualising elements that highlight a gap between these images – which are sometimes posed as spaces of interpretation by readers – and the texts they refer to (Dante's and Landino's).

The ultimate purpose is to highlight how images, when combined with a text such as the *Commedia*, can be bearers of meaning, as well as adding a piece to the methodological studies on the iconographical tradition of Dante's poem.

**Keywords:** Incunabula, *Paradiso*, Topography, Mediterranean, Venice

Tracciato, disegno, scrittura rimandano a statuti semiotici differenti; i primi due proiettano sulla pergamena una riproduzione simulata; l'ultima enuncia un discorso. Ma tra espressioni così dissimili si conserva una relazione di equivalenza paragonabile [...] a quella che lega il racconto al suo commento.

Zumthor, *La misura del mondo*, p. 328.

## 1. Umanesimo, Rinascimento e sapere geografico

La cultura del primo Rinascimento si caratterizza per un rinnovato interesse nei confronti della rappresentazione degli spazi reali, pur non distaccandosi del tutto dalla tendenza, che permarrà almeno fino all'età di Galileo<sup>2</sup>, di destinare la perizia cartografica al perseguimento di utilità particolari e di fare delle mappe «un'opera di invenzione» vo-

<sup>2</sup> Ma inverso fino all'età moderna, perché la realtà rappresentata nelle carte, per quanto accurata e complessa, ha sempre valore convenzionale nonché simbolico.

tata al racconto di una storia<sup>3</sup>, come insegnano carte e portolani ricchi di immagini simboliche, allegoriche o tratte dall'esistenza quotidiana<sup>4</sup>.

Cionondimeno, dalla metà del Quattrocento si assiste a tentativi di maggiore accuratezza scientifica dello studio geografico e della prassi cartografica. Testimonianza della conciliazione tra un *mos historicorum* di intendimento del sapere ed un *mos mathematicorum*<sup>5</sup> è la riscoperta della *Geographia* di Tolomeo durante la prima metà del XV secolo, seguita dalla diffusione di testimoni dell'opera contenenti carte che riflettono il modello tolemaico<sup>6</sup>. Numerosi i tentativi di sistemazione di queste mappe<sup>7</sup>, nonché i prodotti cartografici (e. g. i planisferi) che attingono alla *Geographia* pur non accompagnandosi al testo tolemaico<sup>8</sup>. Questa temperie vede inoltre consolidarsi il genere degli *isolari* e la

<sup>3</sup> P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 310.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 323, 328. Su questo aspetto, si rimanda anche alla distinzione tra «spazio rappresentativo» e «spazio rappresentazionale», proposta da Henri Lefebvre (Id., *La production de l'espace*, Paris, Editions Anthropos, 1974) e ben illustrata da R. Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020, pp. 52-54, per indagare gli itinerari poetico-geografici della *Commedia*.

<sup>5</sup> «In altri termini, piuttosto che procedere con il tracciamento di mappe corredate da descrizioni – con aderenza al sapere matematico come il calcolo delle coordinate geografiche e l'uso di proiezioni geometriche il rilevamento agrimensorio basato sulle misure delle distanze e degli angoli [*mos mathematicorum*, N.d.A.] – si redigono relazioni che privilegiano l'approccio storico-antropologico e archeologico erudito (cioè l'antiquaria), con descrizione dell'assetto territoriale presente che si sofferma preferibilmente sugli uomini, sui loro costumi e sulle loro sedi, e con riferimenti più o meno ampi ai fenomeni e prodotto naturali secondo gli insegnamenti della classica *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio [*mos historicorum*, N.d.A.]». L. Rombai, *Geografia e cartografia nel Rinascimento italiano. La figura del cartografo e le rappresentazioni spaziali nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in A. Cantile (a cura di), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2003, pp. 206-207: 196.

<sup>6</sup> In pieno stile umanistico, la storia della diffusione di questo testo in Europa occidentale si deve alla volontà di uomini, in questo caso Manuele Crisolora e Palla Strozzi. Cfr. prima M. Milanese, *La Geographia di Tolomeo nel Rinascimento*, in L. Lago, *Imago mundi et Italiae. La visione del mondo e la scoperta dell'Italia nella cartografia antica (secoli X-XVI)*, 2 voll., Trieste, Edizioni "La Mongolfiera", 1992, I, pp. 93-104, poi S. Gentile, *La rinascita della Geographia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino*, in Cantile, *Leonardo*, cit., pp. 171-193.

<sup>7</sup> Dalle "carte novelle" di Niccolò Germano, destinate alla stampa (Ulm, prima Leinhart Holler, 1482, poi Johann Reger, 1486) a quelle che accompagnano le *Septe giornate della geographia* di Francesco Berlinghieri nei due lussuosi manoscritti rispettivamente realizzati per Lorenzo il Magnifico e Federico da Montefeltro (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XIV 44 e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 273).

<sup>8</sup> È il caso del *Planisfero* del veneziano fra Mauro (Zumthor, *op. cit.*, p. 325) o di opere letterarie di carattere cosmografico cui si accompagnano mappe, come il mappamondo

produzione cartografica dei portolani, di invenzione italiana risalibile al XIII secolo<sup>9</sup>.

## 2. Vedute urbane nella tradizione a stampa

Apparteneva alla nuova e vitale cultura borghese l'immagine più che il concetto. La *Geographia*, consegnando la terra intera da vedere, veniva incontro a questa sete d'immagini e nello stesso tempo la stimolava. [...] La stessa ansia di vedere, e insieme un modo di rappresentare – ricercare la forma, stabilire relazioni spaziali tra i punti chiave – si proiettava immediatamente anche su porzioni più piccole della superficie terrestre e in particolare sul microcosmo urbano in cui quella borghesia affondava le sue radici. Alla metà del secolo erano già in circolazione copie di rappresentazioni di città appena prodotte<sup>10</sup>.

Tre lussuosi testimoni manoscritti della *Geographia* di Tolomeo si distinguono per la presenza, negli ultimi fogli, di rappresentazioni di città importanti per il mondo mediterraneo<sup>11</sup>. Questa tradizione – destinata a rimanere isolata nella diffusione delle carte tolemaiche, dal momento che contaminava due approcci distinti, geografico e corografico<sup>12</sup> – non manca di innestarsi nel nascente mercato dei libri a stampa, dove il genere iconografico della “veduta di città” rifiorisce, in accostamento ad opere compilative di storia cronologica e non solo<sup>13</sup>.

---

stampato insieme al *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (Nuremberg, Anton Koberger, 1493); sui planisferi stampati resta valido R. Shirley, *The Mapping of the World. Early Printed World Maps, 1472-1500*, London, Holland, 1984, cfr. pp. 1-20 per quanto riguarda la seconda metà del Quattrocento.

<sup>9</sup> Zumthor, *op. cit.*, pp. 320 ss.; Rombai, *Geografia*, in *op. cit.*

<sup>10</sup> L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 29.

<sup>11</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 4802 (1458 ca., destinato ad Alfonso d'Aragona); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5699 (1469 ca., destinato a Niccolò Perotti) e Urb. Lat. 277 (1472 ca., destinato a Federico da Montefeltro). Le città illustrate sono Milano, Firenze, Roma, Venezia, Costantinopoli, Damasco, Gerusalemme, Alessandria e Il Cairo. Cfr. Nuti, *op. cit.*, pp. 21-23.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> E. g. il *Fasciculus temporum* di Werner Rolewinck (Venezia, Erhard Ratdolt, 1480), il *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti (Venezia, Bernardino Benali, 1483) ed il *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel, (Norimberga, Anton Koberger, 1493). Sul finire del XV secolo, lavoravano inoltre per la Repubblica di Venezia due artisti del calibro di Benedetto Bordon – miniatore e cartografo, più tardi autore di un famoso *Isolario* – e Jacopo de' Barbari, meglio noto come il “maestro del caduceo”, autore di una famosa *Veduta di Venezia* oggi conservata al Museo Correr. Cfr. almeno S. Marcon, *Bordon, Benedetto*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori italiani: secoli IX-XVI*, Milano, Bonnard, 2004, pp.



Con l'edizione del *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti<sup>14</sup>, corredata di circa sessanta xilografie raffiguranti vedute di città mediterranee, inizia la carriera editoriale del tipografo bergamasco Bernardino Benali<sup>15</sup>, per la maggior parte del tempo legata a Venezia e dedicata alla diffusione di opere in volgare. Molte delle opere che stampa sono accompagnate da illustrazioni, per soddisfare le esigenze di un pubblico di lettori a vocazione "borghese" – o popolare – anelante le immagini<sup>16</sup>. Vedute di città entrano anche in libri ascrivibili a generi diversi, come quello agiografico: ne è un esempio l'edizione della *Legenda Aurea* licenziata nel 1494 da un altro tipografo attivo a Venezia, il par-

---

121-125 e, sul de' Barbari, cfr. G. Romanelli *et al.*, *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia, Arsenale, 1999. Un altro prodotto interessante in questo senso è il manoscritto illustrato dell'architetto tedesco Konrad Grünenberg, la storia di un viaggio in Terrasanta accompagnata da disegni di città mediterranee, su cui cfr. D. Jacazzi, *I porti del Mediterraneo nel diario di viaggio di Konrad Grünenberg* (1487), in F. Capano *et al.* (a cura di), *Delli aspetti de' paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, 3 voll., Napoli, Cirice, 2016, I, pp. 161-170. O. Zerlenga, *Disegnare la città "in veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg*, in Capano *et al.* (a cura di), *op. cit.*, II, pp. 87-96. Sulla veduta di città nelle arti visive, oltre a Nuti, *op. cit.*, si veda almeno C. De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011. Sugli incunaboli con vedute di città cfr. il capitolo *Diagrammi, vedute di città e xilografie figurative negli anni '80 del Quattrocento*, in L. Armstrong, *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario vescovile di Padova*, a cura di P. M. Farina, trad. it. di L. Mariani, Milano, EDUCatt, 2015.

<sup>14</sup> Jacobus Phillupus de Bergamo, *Supplementum chronicarum*, Venezia, Bernardino Benali, 1486 (ISTC ij00210000).

<sup>15</sup> Per una ricostruzione della biografia e dell'attività del Benali cfr. A. Cioni, *Benali, Bernardino*, in DBl, vol. VIII (1966) e la voce corrispondente nel *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, 3 voll., coordinato da M. Santoro, Roma-Pisa, Serra Editore, 2013, pp. 85-87. Qualche notizia anche in E. Gamba, *In inclita venetiarum civitate. Editori e tipografi bergamaschi a Venezia dal XV al XVI secolo*, Bergamo, Archivio Bergamasco, 2019 e soprattutto in Ead., *Bernardino Benali e la creazione della prima collana editoriale*, in «La Bibliofilia», CXXI/1, 2019, pp. 47-65.

<sup>16</sup> Immagini che nel libro manoscritto erano più rare perché richiedevano procedimenti più costosi; nella stampa, invece, presto si impone l'antica ed economica tecnica xilografica, che scavalca l'incisione su rame almeno fino al Dürer. Sugli interessi dei lettori nella prima fase della stampa e in particolare sulla produzione in lingua volgare, si rimanda all'utile saggio di G. Crupi, *Gli incunaboli italiani in lingua volgare: preliminari di una ricerca*, in «Quaderni DigiLab», I, 2012, online. DOI: 10.7357/DigiLab-35, in particolare il paragrafo sui *best seller* (p. 61 ss.). Per la storia della tecnica xilografica è sempre valido A. M. Hind, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth Century*, 2 voll., New York, Dover, 1963. Sul rapporto tra manoscritto e stampa resta utile D. McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.



mense Matteo Capcasa – “Co de ca”, in veneziano<sup>17</sup> – il quale intercetta l’interesse dei lettori per le immagini e, soprattutto, per i luoghi reali in cui si collocano le vicende raccontate nelle opere che pubblica. In corrispondenza della biografia di Santa Lucia, si osserva una xilografia dove la città di Venezia fa da sfondo alla traslazione delle esequie della santa, dalla Piazza San Marco all’isola di San Giorgio. I connotati della città lagunare sono ben riconoscibili, benché stilizzati<sup>18</sup>.

Le carriere professionali di Benali e Capcasa si incontrano quando i due editori decidono di imbarcarsi insieme nel felice progetto editoriale della *Comedia* di Dante con *Comento* di Landino (Venezia, 1491), di cui si dirà tra poco.

### 3. Topografia reale e oltremondana della *Commedia*<sup>19</sup>

La *Commedia* costituisce [...] la precoce manifestazione, nell’ambito della più elevata poesia, della effettiva rappresentabilità dello spazio geografico, attuata anche per mezzo delle diverse tipologie cartografiche coeve di volta in volta più idonee, impiegate non solo come strumento di verifica della coerenza degli assetti descritti, ma soprattutto come stimolo per la traduzione letteraria, sincretica e altamente innovativa, delle iconografie in una vera e propria scrittura cartografica<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. A. Cioni, *Capcasa, Matteo*, in *DBI*, vol. XVIII (1975).

<sup>18</sup> Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, Venezia, Capcasa, in parte per Lucantonio Giunta, 1494, (ISTC ij00180000), c. 14r. Si rimanda qui all’inc. V 437 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, esemplare digitalizzato: <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3AVEA-EI26412&mode=all&teca=marciana>.

<sup>19</sup> Sul terreno della ricezione geografica della *Commedia* nei primi secoli si offre come lavoro imprescindibile G. Corazza, *Dante cosmographus. Indagini sulla ricezione della geografia reale della Commedia nell’esegesi dei primi secoli e nella letteratura geografica trecentesca*, tesi di Dottorato (XXXI ciclo), revv. Proff. S. Bellomo e T. Zanato, Venezia, Ca’ Foscari, a.a. 2017-2018. Altri studi importanti, anche sulla ricezione rinascimentale, sono quelli di Ted Cachey Jr.; si segnalano, in particolare: Id., *Cartographic Dante. A note on Dante and the Greek Mediterranean*, in J. M. Ziolkowski (a cura di), *Dante and the Greeks*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2014, pp. 197-226; Id., *Cosmology, geography and cartography*, in Z. G. Barański, L. Pertile (a cura di), *Dante in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 221-240; Id., *Maps and Literature in Renaissance Italy*, in D. Woodward, *The History of Cartography*, 3 voll., Chicago, University of Chicago Press, 2007, III, *Cartography in the European Renaissance*, pp. 450-460.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 273-274.

La riscoperta del mondo fisico va di pari passo con un cambio di prospettiva che si avverte anche nel panorama letterario, già dalla fine del XIV secolo: la visione ideale, interiorizzata e allegorica del paesaggio si converte in una curiosità sui luoghi reali dell'ecumene<sup>21</sup>, che nasce con Boccaccio e passa per l'interesse antiquario e periegetico dell'Umanesimo<sup>22</sup>.

Questo modello di lettura viene applicato anche alla ricezione della *Commedia* di Dante, testo che per eccellenza si presta a indagini topografiche sui luoghi reali di ambientazione delle vicende dei personaggi non meno che sugli spazi oltremondani, ma che nella sua prima ricezione è stato soprattutto oggetto di tendenze ermeneutiche volte a dissiparne la densa cortina figurale.

Lo scenario dell'esegesi dantesca di fine Quattrocento, come è noto, è completamente dominato dal *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino. Esso rappresenta al contempo una piena rivendicazione fiorentino-medicea della figura del poeta e una lettura dell'opera dantesca nel segno del neoplatonismo, ben poco interessata, *ça va sans dire*, alle geografie reali del poema<sup>23</sup>. Sennonché, dopo il *Prologo*, Landino sceglie

<sup>21</sup> Emblematica, in questo senso, la descrizione dell'ascesa di Petrarca al Mont Ventoux (*Fam.* IV 1), nella quale si è talvolta ravvisato «il primo episodio significativo di un interesse già tipicamente umanistico verso il mondo fisico», mentre in verità l'epistola destinata a frate Dionigi è la più evidente manifestazione di una tendenza ancora tutta medievale alla rappresentazione del paesaggio come allegorizzazione di un itinerario interiore (M. Pastore Stocchi, *La cultura geografica dell'umanesimo*, in G. Aujac et al. (a cura di), *Optima hereditas: sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milano, Libri Scheiwiller, 1992, pp. 561-586: 565-566).

<sup>22</sup> Nel proemio al prontuario geografico *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris*, Boccaccio professa il suo intento, dichiarando di aver scritto l'opera per «studentibus poetarum illustrium libros aut antiquorum historias revolventibus in aliquo levi opere, si possem, velle prodesse». Cfr. G. Boccaccio, *De montibus* ecc., a cura di M. Pastore Stocchi, in Id., *Tutte le opere*, 10 voll., a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964-1998, VIII. Sono i prodromi dell'Umanesimo, che aggiunge consistenza alla ricerca storiografica e allo studio delle fonti ma che è soprattutto legato ad un interesse per le storie legate ai luoghi, per le vicende delle etnie che li abitano, per il sapere geografico come relazione di un itinerario fra i popoli o come curiosità antiquaria (Pastore Stocchi, *art. cit.*, p. 575 ss).

<sup>23</sup> Corazza, *op. cit.*, p. 215 ss. Per la genesi, i contenuti e la fortuna del commento di Landino, cfr. almeno L. Böninger, P. Procaccioli (a cura di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), Firenze, Le Lettere, 2016 e S. A. Gilson, *Leggere Dante a Firenze: da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*; ed. italiana a cura di A. Pegoretti, Roma, Carocci, 2019, pp. 203-282. Il testo è stato edito

di dare spazio al trattato circa il *Sito, forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero*, basato sui calcoli di Antonio Manetti. Un'operazione simile pare essere in linea con una certa tendenza esegetica dell'epoca, che comincia a preoccuparsi di collocare nella realtà i luoghi dell'oltretomba dantesco, servendosi talvolta di calcoli, diagrammi, disegni<sup>24</sup>. Una certa passione per la topografia dantesca, inoltre, si osserva anche nella tradizione iconografica del poema, come testimoniano i disegni di Sandro Botticelli<sup>25</sup>.

Per un'attenzione esegetica indirizzata alla topografia "reale" dantesca – non limitata, cioè, a un'indagine sui luoghi dell'oltretomba ma interessata alla descrizione del mondo reale conosciuto da Dante e dai personaggi incontrati lungo il cammino – bisogna, tuttavia, attendere la *Nova espositione* di Alessandro Vellutello (Venezia, Marcolini, 1544), sebbene nella storia della ricezione del poema la *Commedia* sia già assunta, in opere di fine Trecento, a *exemplum* geografico da cui attingere<sup>26</sup>.

---

da Paolo Procaccioli: C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, 4 voll., a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001.

<sup>24</sup> Indagini di questo tipo vengono condotte da intellettuali di diverso calibro. Oltre ai calcoli sulla spazialità infernale di Antonio Manetti, che saranno ripresi da Girolamo Benivieni nel 1506, con il *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo* preposto all'edizione Giuntina del poema, si pensi anche al *Cammino di Dante* del notaio fiorentino ser Piero Bonaccorsi (Corazza, *op. cit.*, p. 240 ss.). Bonaccorsi, cultore della *Commedia* e sedotto al contempo dalla *Cosmographia* tolemaica e dagli studi prospettici di Brunelleschi, compone tra il 1436 e il 1440 questo trattato, nel quale cercava di ricostruire una topografia del viaggio oltremondano dantesco, disegnando anche, di mano propria, schemi e diagrammi raffiguranti i regni oltremondani. Sui mss. autografi cfr. *ibid.*, p. 241, n. 233.

<sup>25</sup> Ci si riferisce ai novantadue fogli in pergamena con illustrazioni botticelliane alla *Commedia*. Essi costituiscono i *disiecta membra* di un lussuoso manoscritto che Filipepi forse preparò per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, tra il 1482 e i primi anni Novanta del XV secolo. Essi sono conservati in parte al Kupferstichkabinett del Museo Statale di Berlino (ms. Hamilton 203) e in parte alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Reg. Lat. 1896). Per una descrizione e una ricostruzione delle vicende dei disegni botticelliani, con accurata selezione della bibliografia precedente, si rimanda solo, da ultimo, a P. Rubin, *Poetico disegno: le illustrazioni di Sandro Botticelli per la Divina Commedia*, in L. Bolzoni (a cura di), *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto Dell'Enciclopedia Italiana, 2021, pp. 177-215.

<sup>26</sup> Si pensi, ad esempio, all'*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Ihesu Christi* di Petrarca (1358), al *De montibus* boccacciano (1355-1375), al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1345-1367). Per un'accurata analisi dei rapporti tra questi testi e la *Commedia*, cfr. ancora Corazza, *op. cit.*, p. 273 ss.

A metà strada, si collocano forse alcune illustrazioni che accompagnano il *Paradiso* nei cicli iconografici delle edizioni veneziane del 3 marzo e del 18 novembre 1491, di cui in questa sede si cercherà di valorizzare, solo in parte e attraverso una limitata casistica, una certa impostazione narrativa della materia del poema.

#### 4. Le *Commedie* veneziane del 3 marzo e del 18 novembre 1491

Massima espressione dell'editoria popolare veneziana nel Quattrocento, i due incunaboli Benali-Capcasa, 3 marzo 1491 e Piasi, 18 novembre 1491<sup>27</sup> ospitano il testo della *Commedia* accompagnato dal commento di Landino – rivisto linguisticamente da un poco noto Pietro da Figino<sup>28</sup> – e sono corredati di un *corpus* di cento xilografie, per la prima volta esteso a tutte e tre le cantiche dopo i tentativi fallimentari delle precedenti edd. Firenze, Della Magna, 1481 e Brescia, Bonini, 1487, da cui comunque le loro illustrazioni sembrano discendere<sup>29</sup>. Gli apparati iconografici delle edd. 3 marzo e 18 novembre 1491 mostrano inconfutabilmente una matrice comune, anche se con tutta evidenza sono realizzati da due diverse botteghe di intagliatori<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> V. Masséna prince d'Essling, *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XVe: études sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, pp. 531-532; M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, New York, Stecher, 1941-1943, pp. 2313-2314. ISTC: id00032000 (3 marzo); id00033000 (18 novembre). Gli esemplari qui presi in esame, di cui si offriranno alcune illustrazioni, sono, rispettivamente, l'inc. MB.7.1.12 (3 marzo) e l'inc. MB.7.1.11 (18 novembre) della Biblioteca della Fondazione Marco Besso a Roma, che si caratterizzano per essere esemplari molto integri e che sono inoltre digitalizzati dalla Biblioteca stessa: <https://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bd/ebooks/categorie/6>. Si ringrazia la Fondazione Marco Besso di Roma per la gentile concessione.

<sup>28</sup> Cfr. E. Ragni, *Pietro da Figino*, in *Enciclopedia Dantesca*, II (1970).

<sup>29</sup> Per una ricostruzione delle vicende editoriali legate agli incunaboli illustrati della *Commedia* e per una prima analisi complessiva dei rapporti tra le illustrazioni si rimanda, con bibliografia precedente, a G. Petrella, *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della Commedia illustrata a stampa (1481-1491)*, in R. A. Corominas, S. Ferrara (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo*, 2 voll., Firenze, Cesati, 2019, II, pp. 227-253. Prima di lui è forse utile, anche se datato, L. Donati, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1962.

<sup>30</sup> La realizzazione delle imponenti cornici di inizio cantica nell'edizione del 3 marzo si attribuisce al Maestro di Pico (cfr., da ultimo, il capitolo *Il Maestro di Pico e i frontespizi architettonici degli anni '90: Venezia, Roma, Ferrara*, in Armstrong, *op. cit.*). Su due xilografie della 18 novembre è apposta l'iniziale *b*, una "firma" già ricorrente in altre stampe illustrate del medesimo torno d'anni (e.g. *Bibbia Malermi* e *Polifilo*) e forse riconducibile a un atelier xilografico. Cfr. Masséna prince d'Essling, *op. cit.*, IV, p. XXIX. È ancora incerto se ci sia un rapporto di discendenza diretta o piuttosto di collateralità tra i due corredi ma

Le *Commedie* veneziane ospitano un'immagine in apertura di ogni canto, che riassume il contenuto del canto stesso attraverso la sovrapposizione di più episodi, secondo i moduli dell'arte continuativa<sup>31</sup>. I legni che accompagnano le prime due cantiche riproducono in maniera piuttosto pedestre – sebbene non manchino significative innovazioni e talvolta migliorie rispetto al modello – il ciclo iconografico della *Commedia* bresciana del 1487<sup>32</sup>, cui però mancano del tutto immagini associate al *Paradiso*. Per rappresentare l'ultima cantica, dunque, chi commissiona o supervisiona la realizzazione delle illustrazioni delle edd. veneziane ha bisogno di guardare ad altri modelli oppure di inventare nuovi motivi iconografici.

Ne scaturisce una lettura visuale del *Paradiso* affatto originale<sup>33</sup>, che forse riflette un'affinità con modelli illustri – e. g. il ms. London, British Library, Yates Thompson 36 – ma che risulta anche ricca di *hapax* iconografici rispetto alla tradizione illustrata della *Commedia*, e che dei soggetti allora in voga nella produzione editoriale eredita un'importante caratteristica: l'interesse per i luoghi reali e la mania per le “vedute di città”, anche a discapito delle premesse del *Comento*, che pure di molte illustrazioni costituisce l'ipotesto ma i cui snodi interpretativi più rarefatti non si conciliano con la raffigurazione.

---

appare fuor di dubbio ormai l'antiorità cronologica dell'ed. Benali-Capcasa, in passato messa in discussione e difesa, da ultimo, da Luca Marozzi, sulla scorta di una rilettura del testamento di Matteo Capcasa. Cfr., con bibliografia precedente, L. Marozzi, «Figurando il Paradiso»: le figure dipinte dell'incunabolo della *Commedia della casa di Dante in Roma e una nuova iconografia dell'Empireo*, in Corominas-Ferrara (a cura di), *op. cit.*, pp. 135-159: 145 ss.

<sup>31</sup> Inoltre, nel tratto che caratterizza le incisioni sia della Benali-Capcasa sia della Pias, gli storici dell'arte hanno riconosciuto le caratteristiche di uno stile cosiddetto “popolare”, in contrapposizione allo stile “classico”, più accurato e composto, che contraddistingue, ad esempio, le illustrazioni del *Polifilo*. Hind, *op. cit.*, II, p. 465 ss.

<sup>32</sup> Sulle modalità di realizzazione delle xilografie della bresciana e sulle varianti di stato che le caratterizzano ha molto riflettuto Giancarlo Petrella; si rimandi qui almeno a Id., *Dante Alighieri, Commedia. Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, Milano, Edizioni CUSL, 2012 e Id., *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487*, in «La Bibliofilia», I, 2013, pp. 167-195.

<sup>33</sup> Per un'analisi dell'iconografia paradisiaca nelle edd. veneziane si rimanda al recente lavoro di G. Pittiglio, *Il Paradiso degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della Commedia*, in Corominas-Ferrara (a cura di), *op. cit.*, pp. 161-192.

### *Le “storie seconde” del Paradiso e la geografia “reale” del poema*

La narrazione “per immagini” della materia paradisiaca eseguita dagli illustratori degli incunaboli veneziani sfrutta talvolta il repertorio teologico-dottrinale e metaforico-allegorico della terza cantica, che per la sua assodata complessità è terreno insidioso e per i commentatori e per i committenti di progetti iconografici ancillari ai testimoni manoscritti più pregevoli della *Commedia*<sup>34</sup>, ma anche la consistente presenza di vicende narrate dalla bocca dei personaggi che Dante e Beatrice incontrano durante il loro tragitto ascensionale. Se nelle prime due cantiche, su calco del modello bresciano, domina la riproduzione visiva delle pene dei dannati e degli incontri fatti da Dante e Virgilio sul monte purgatoriale – con attenzione, dunque, alle cosiddette “storie prime” del poema – nelle xilografie che accompagnano il *Paradiso* si osserva una bipartizione tra la parte superiore dell’immagine – che sovente ospita l’*agens* e Beatrice a colloquio con le anime – e la parte inferiore, dove trova spazio un ampio ventaglio di vicende umane (le “storie seconde”), sullo sfondo di città e isole reali corredate da didascalie<sup>35</sup>.

I legni che accompagnano i canti III-IV (**figg. 1a-1b e 9a-9b**) raffigurano, sia nella Benali-Capcasa sia nella Piasi, rispettivamente le storie di Piccarda Donati e di Costanza d’Altavilla, narrate in *Pd.* III<sup>36</sup>; le vicende umane dei due spiriti difettivi sono rappresentate nei loro contesti

<sup>34</sup> Sulla difficoltà di illustrazione della terza cantica si rimanda allo studio di L. Battaglia Ricci, *Figurare il Paradiso: minimi appunti sui più antichi manoscritti illustrati*, «Studi e problemi di critica testuale», XC, 2015, pp. 297-316. Per una ricostruzione della tradizione iconografica della *Commedia* e degli aspetti metodologici connessi allo studio della trasmissione “in figura” del poema dantesco, nonché alla possibilità di considerare o meno certi tipi di trasmissione alla stregua di sussidi esegetici al poema, si guardi sempre, con bibl. prec., a Ead., *Dante per immagini*, Torino, Einaudi, 2018.

<sup>35</sup> La definizione di “storie prime” e “storie seconde” si deve a L. Battaglia Ricci, *Pa-rola e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEL, 1994. A Pittiglio si deve poi la distinzione tra “storie seconde di primo grado” e “di secondo grado”: Id., *Il Paradiso*, cit., p. 164.

<sup>36</sup> *Pd.* IV, così come il successivo, è un canto deputato allo scioglimento dei dubbi teologici e dottrinali di Dante; la scelta di illustrare in due canti diversi le vicende di Piccarda e della regina Costanza sarà da addebitarsi alla volontà di non scartare nessuna di queste storie, entrambe adatte alla raffigurazione, e anzi alla volontà di riservare a entrambe uno spazio adeguato. Esistono antecedenti iconografici di queste illustrazioni (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. A.G.XII.2, c. 10v. e London, British Library, Yates Thompson 36, c. 134r), in cui però le storie sono condensate in un’unica miniatura e nelle quali, comunque, manca una vera e propria rappresentazione urbana. *Ibid.*, p. 166.

geografici mondani – ossia la città di Firenze<sup>37</sup>, nella quale si consuma l’abuso rivolto a Piccarda, condotta via a forza da un monastero, e la città di Palermo, dove anche Costanza d’Altavilla viene strappata alla monacazione (su cui vd. *infra*, par. succ.) – che Dante e Beatrice osservano dall’alto, nella parte superiore dell’immagine.



Figg. 1a-1b – *Pd.* III, Venezia, 3 marzo (c. 229r, part.)  
e 18 novembre (c. 242r, part.), 1491

In corrispondenza di *Pd.* V (figg. 2a-2b), si osservano Dante e Beatrice ancora nel Cielo della Luna. Il canto tratta questioni complesse sul valore e la materia del voto; pertanto, gli incisori si limitano a riprodurre gli stessi Dante e Beatrice, nella parte bassa dell’immagine, mentre attraversano un paesaggio brullo, sullo sfondo di città in miniatura molto stilizzate. Una soluzione iconografica apparentemente “di fortuna” e che invece, a ben vedere, sembra riflettere il tipo di impostazione esegetica sottesa ai cicli illustrativi delle due stampe: Beatrice conduce Dante tra i nove cieli ma anche sulla Terra, attraverso i luoghi che sono teatro delle vicende umane dei personaggi incontrati. E in effetti nel canto successivo (figg. 3a-3b), dominato da Giustiniano, *l’agens* e la sua guida osservano dall’alto la città di Roma, simbolo dell’impero, in cui forse è rappresen-

<sup>37</sup> La città di Firenze, cinta di mura, è riconoscibile, oltre che dalle didascalie «Firenze» (3 marzo) e «Firença» (18 novembre) anche, nell’edizione del 3 marzo, dalla cupola di Santa Maria del Fiore, con lanterna e croce sovrastanti.



tata la lotta tra guelfi e ghibellini oggetto della requisitoria di Dante ai vv. 97-111<sup>38</sup> o, secondo l'interpretazione di Luca Marcozzi, «le legioni di Cesare alla conquista del mondo, quali sono citate nella rapida *precursio* del discorso di Giustiniano»<sup>39</sup>. Sembra, dunque, che l'immagine in corrispondenza di *Pd.* V funga da raccordo tra canti precedenti e successivi, sancendo una sospensione narrativa delle «storie seconde» attraverso la raffigurazione dei due itineranti, i quali si spostano da una città all'altra del mondo che sono interessati a conoscere: il mondo dove trovano posto le umane faccende, che per loro – e anche per chi legge – è peninsulare e mediterraneo.



Figg. 2a-2b – *Pd.* V, Venezia, 3 marzo (c. 233r, part.)  
e 18 novembre (c. 247r, part.), 1491

<sup>38</sup> Secondo Pittiglio, nella Benali-Capcasa gli scudi dei soldati permetterebbero di riconoscere i ghibellini, per via dello stemma dell'aquila imperiale ivi apposto. Il dettaglio manca nella Piasi. Anche queste immagini hanno un antecedente iconografico (il capolettera miniato a c. 324r nel braidense A.G.XII.2), in cui tuttavia manca la veduta di città. *Ibid.*, p. 168. Sulle rappresentazioni dell'Urbe in alcune illustrazioni della *Commedia*, con riferimento anche all'ed. veneziana del 3 marzo, cfr. L. Marcozzi, *Il tema romano nell'esegesi figurata e nelle illustrazioni della Commedia*, in M. G. Blasio et al. (a cura di), *Impronte di Dante nella cultura romana fra Tre e Cinquecento*, Roma, RR, 2021, pp. 129-142. In particolare, l'autore del contributo, nella pur schematica veduta dell'Urbe riconosce «una delle poche raffigurazioni note di Castel Sant'Angelo nell'aspetto precedente alle addizioni borgiane» (*ibid.*, p. 137).

<sup>39</sup> *Ibidem.*





Figg. 3a-3b – *Pd.* VI, Venezia, 3 marzo (c. 236r, part.)  
e 18 novembre (c. 249v, part.), 1491

Un'altra città cinta di mura – ancora Firenze? – si osserva nella Benali-Capcasa in corrispondenza di *Pd.* VIII<sup>40</sup> (fig. 4), alle spalle di quello che sembra Carlo Martello assiso in trono al cospetto di una folla adorante, tra cui è riconoscibile Dante stesso<sup>41</sup>. A *Pd.* IX (figg. 5a-5b), sorprende un *hapax* iconografico<sup>42</sup>: gli intagliatori ritraggono la vicenda biblica della prostituta cananea Raab, che riprende i vv. 115-116 ma anche il *Comento*<sup>43</sup>. La città murata e turrita dove si svolge la vicenda è Gerico, come chiarito anche dalla didascalia dell'ed. del 3 marzo. Successivamente, si incontrano una terza veduta di Firenze, in corrispondenza di *Pd.* XVI (figg. 6a-6b), con riferimento alla digressione di Cacciaguida sulla decadenza della città (vv. 49-87)<sup>44</sup>, e subito dopo una di Verona (*Pd.* XVII, figg. 7a-7b), la città che ospiterà Dante durante l'esilio che l'avo proprio in questo canto gli profetizza (v. 46 ss)<sup>45</sup>.

Trattasi di città facilmente riconoscibili dai lettori, anche se rappresentate in maniera spesso minimale e che non a caso presentano didascalie chiarificatrici a loro supporto.

<sup>40</sup> La Piasi riproduce lo stesso episodio in corrispondenza di *Pd.* VII, benché la città sullo sfondo sia assente.

<sup>41</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., p. 171.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>43</sup> Landino, *op. cit.*, IV, p. 1705.

<sup>44</sup> La città è contraddistinta dalle bandiere con lo stemma del giglio; nell'edizione del 3 marzo si osserva anche la didascalia «Fiorenza».

<sup>45</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 179-180.



Fig. 4 – Pd. VIII, Venezia, 3 marzo (c. 242r, part.), 1491



Figg. 5a-5b – Pd. IX, Venezia, 3 marzo (c. 244v, part.)  
e 18 novembre (c. 258r, part.), 1491



Figg. 6a-6b – Pd. XVI, Venezia, 3 marzo (c. 260r, part.)  
e 18 novembre (c. 274r, part.), 1491



Figg. 7a-7b – *Pd.* XVII, Venezia, 3 marzo (c. 263v, part.)  
e 18 novembre (c. 277v, part.), 1491

*Distese equoree, vedute mediterranee, immagini attualizzanti: Pd. II, IV (III), XIX, XXVII*

L'immagine di *Pd.* II (figg. 8a-8b) si presenta come un'originale traduzione in immagini della *transumptio* nautica di inizio canto (vv. 1-18), in cui il poeta si rivolge ai lettori che da una «piccioletta barca» – simbolo di una dottrina non raffinata – tengono dietro alla sua «nave», rappresentante la conoscenza oramai scaltrita dal viaggio che il poeta-*agens* sta compiendo.



Figg. 8a-8b – *Pd.* II, Venezia, 3 marzo (c. 226r, part.)  
e 18 novembre (c. 239v, part.), 1491

Sia l'ed. del 3 marzo che quella del 18 novembre rappresentano Dante e Beatrice in alto nel Cielo della Luna e Dante in basso, mentre solca il mare



su una nave, seguito da un natante che trasporta tre persone. La caratteristica che differenzia l'immagine delle stampe veneziane dai suoi due unici antecedenti iconografici<sup>46</sup> è la posizione eretta di Dante, a poppa di una nave che somiglia a una gondola, e la vogata veneta con un remo solo retto da entrambe le mani. Rema "alla veneziana" anche il vogatore della «picciotta barca», guardando verso prua e trasportando due ascoltatori che invece si godono il viaggio seduti. L'immagine, nonostante il contenuto metaforico, appare volutamente attualizzante: il mare rappresenta al contempo l'allegoria della dottrina cristiana ed il mare della città lagunare solcato dai gondolieri, in cui il lettore veneziano immediatamente si riconosce<sup>47</sup>.

Si prenda ora in esame la raffigurazione di *Pd. IV* (figg. 9a-9b) che, come si è detto, è legata al terzo canto del *Paradiso*. Le due illustrazioni delle edd. del 3 marzo e del 18 novembre sono assai simili. Dante e Beatrice sono nel Cielo della Luna, fra gli spiriti difettivi, mentre in basso si svolge la vicenda terrestre: una regina viene condotta via da un monastero da un gruppo di uomini.



Figg. 9a-9b – *Pd. IV*, Venezia, 3 marzo (c. 231r, part.)  
e 18 novembre (c. 244v, part.), 1491

<sup>46</sup> Copenhagen, Biblioteca reale, ms. Thott. 411.2, c. 162v e London, British Library, ms. Yates Thompson 36, c. 131r. *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>47</sup> Non è questa, peraltro, l'unica rappresentazione di gondole e rematori nelle due edizioni. Si segnala un precedente a *lf. III*, dove si osserva Caronte remare allo stesso modo; il soggetto è mutuato dal legno dell'edizione di Bonini, la cui attività di stampatore comincia da Verona e Venezia. Cfr. A. Cioni, *Bonini, Bonino*, in *DBI*, vol. XII (1971) e voce corrispondente nel *Dizionario*, *op. cit.*, pp. 164-165.

La prospettiva di ambientazione della storia si estende all'intera isola di Sicilia, che nell'edizione del 3 marzo appare come un lembo di terra sul mare in cui si erge in secondo piano, vicina alla costa, la fortificazione urbana panormita<sup>48</sup>. Leggermente diversa l'immagine di 18 novembre, dove la prospettiva risulta ampliata: la veduta di Palermo e quella del monastero sono collocate ai due lati opposti dell'illustrazione e, stando anche alle didascalie, la città e l'isola sembrano quasi appartenere a due lembi di terra diversi; sullo sfondo, tuttavia, la terraferma ricongiunge le due parti, conferendo all'isola una forma anulare. Sono meritevoli d'attenzione la volontà di dedicare anche alla vicenda di Costanza d'Altavilla un'immagine intera – a differenza di Giovanni di Paolo che nello Yates Thompson ritrae in una sola miniatura entrambe le "storie seconde" – e la somiglianza dell'impianto vedutistico fra le illustrazioni di *Pd.* III-IV, che risultano evidentemente correlate. È inoltre importante sottolineare la presenza del mare come elemento innovativo di *Pd.* IV rispetto al suo antecedente iconografico.

Un'altra veduta mediterranea si incontra all'altezza di *Pd.* XIX (**figg. 10a-10b**). Il canto è ambientato nel Cielo di Giove, dove Beatrice e Dante si confrontano con l'aquila formata dagli spiriti giusti sui temi della giustizia divina, della salvezza e della predestinazione. Il canto si chiude con una rassegna di principi cristiani corrotti, che potrebbe aver dato spunto all'originalissima illustrazione che accomuna le edd. veneziane. La parte inferiore dell'immagine raffigura nuovamente un'isola, denominata «Candia» (*alias* Creta) in entrambe le stampe. Nella Benali-Capcasa, sul lembo di terra sinistro si osserva un re armato seguito da un esercito, mentre sul lato destro un soldato che porta un drappo con lo stemma di un'aquila cammina trionfante accanto a un sovrano che sembra appena stato sconfitto. La Piasi riproduce la medesima situazione ma più semplificata: scompaiono l'esercito e il vessillifero; restano i due re, vittorioso il primo, in fuga l'altro.

<sup>48</sup> Si leggono didascalie in prossimità della città, dell'isola e della regina, erroneamente identificata con una «Matelda». La didascalia manca nella Piasi. Cfr. Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 166-168.



Figg. 10a-10b – *Pd. XIX*, Venezia, 3 marzo (c. 267v, part.)  
e 18 novembre (c. 283r, part.), 1491

La difficoltà di riconoscere il giusto appiglio testuale per questa illustrazione ha dato adito a proposte interpretative diverse. Marcozzi<sup>49</sup>, da un lato, avalla la corrispondenza tra il contenuto delle immagini e i versi di chiusura del canto (145-148), in cui si rampogna il malgoverno di Arrigo II Lusignano nell'isola di Cipro al tempo di Dante; dall'altro, suggerisce l'ipotesi che l'illustrazione possa riferirsi ad un evento contemporaneo alle stampe, ossia le guerre di successione che portarono alla definitiva delegittimazione della dinastia dei Lusignano da parte dei veneziani nel 1489, con la susseguente annessione dell'isola da parte della Repubblica. Resta comunque da risolvere il problema delle didascalie, che fanno riferimento all'isola di Creta. Una spiegazione, in ottica filologica, potrebbe essere quella dell'errore polare: Creta e Cipro risultano spesso associate – vengono nominate insieme nei trattati e risultano prossime nelle mappe – perciò risultano facili da confondere. Ma anche in questo caso non si chiarirebbe la presenza di due re e addirittura, di un'insegna imperiale nell'ed. del 3 marzo.

Pittiglio propone un'interpretazione retrospettiva, che riconduce il contenuto delle illustrazioni alla conquista veneziana del ducato di

<sup>49</sup> L. Marcozzi (a cura di), *Comedia di Dante con figure dipinte. L'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della Casa di Dante in Roma con postille manoscritte e figure dipinte. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 111-112.

Candia nell'ambito della quarta crociata<sup>50</sup>. Ricollegandosi a questa lettura, bisognerebbe supporre che lo stendardo con aquila sorretto dalla figura sulla destra, nell'edizione del 3 marzo, rappresenti le conquiste dell'Impero Latino nel Mediterraneo Orientale dopo la presa di Costantinopoli del 1204, avallate proprio dalle ingenti flotte dei veneziani, della cui espansione territoriale la conquista del Ducato di Candia rappresentava la punta di diamante. In quest'ottica, si dovrebbe considerare il sovrano sulla sinistra come un generico rappresentante dell'Impero Latino trionfante e quello sulla destra come *hominis figura* dell'Impero Bizantino sconfitto, scortato via dal portatore del vessillo imperiale. Sennonché, in questo canto non si fa mai riferimento all'Impero Latino (né tantomeno a quello bizantino, di cui anzi Dante non parla mai o al quale fa riferimento in maniera controversa)<sup>51</sup>. In questo senso, l'unico appiglio testuale dell'illustrazione sembra essere la condanna dei sovrani empi, che meritano di essere puniti, come fanno intendere l'aspra invettiva dell'aquila ai vv. 112-148 e la breve contrapposizione tra «i due collegi» antitetici delle anime elette e reprobe, ai vv. 109-111. Si ricordi inoltre che, nel canto successivo, ai sovrani corrotti rampognati in *Pd.* XIX faranno da contraltare i giusti Traiano e Rifeo.

Insomma, almeno due elementi didascalici – la scritta «Candia» e il vessillo con l'aquila (nell'ed. 3 marzo) – tolgono genericità a quest'immagine e la attualizzano, privandola di un reale appiglio con il canto e alludendo a contesti reali. Bisogna allora forse pensare, in questo caso, a una sovrainterpretazione dell'ideatore dei due cicli iconografici. Comunque le si vogliano decifrare, le immagini corrispondenti a *Pd.* XIX nelle edizioni veneziane appaiono cariche d'intenzione: esse sembrano voler rimarcare il dominio di Venezia nello *Stato do mar*, a pochi anni dalla conclusione della prima guerra contro i Turchi Ottomani (1463-1479) – che peraltro era costata alla Repubblica la perdita di alcuni avamposti nel Mediterraneo orientale – e a circa quarant'anni dalla presa turca di Costantinopoli, città-simbolo della potenza veneziana estesa all'Impero Romano d'Oriente.

<sup>50</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 181-182.

<sup>51</sup> Cfr. sulla questione, da ultimo, G. Vespignani, *Dante e l'Impero Romano Orientale*, in I. Chirico, M. Galdi (a cura di), *Dante e la Grecia*. Atti del Convegno Internazionale (Ravenna, 19 Novembre 2021), Atene, ETP, 2021, pp. 109-118.



Si prenda in esame un'ultima illustrazione, trasmessa dalla sola edizione del 3 marzo in corrispondenza di *Pd.* XXVII (fig. 11). Nel canto, ambientato nel Cielo delle Stelle Fisse, San Pietro inveisce contro la corruzione della Chiesa riferendosi all'azione di Bonifacio VIII sulla Terra. Nella parte superiore dell'immagine, Beatrice e Dante sono a colloquio con il «primipilo» fra i beati. *L'agens* osserva dall'alto una situazione affollata, che ritrae un concistoro convocato da un papa per l'indizione di una crociata, come testimoniano i vessilli retti dai soldati e una pletora di domenicani che attorniano un pontefice, rappresentato con l'indice rivolto verso l'alto<sup>52</sup>. Sullo sfondo di questa rappresentazione si colloca una distesa equorea, con due elementi simbolici che si ritrovano anche nelle carte geografiche: alla destra del papa, le colonne d'Ercole; alla sua sinistra, un'imbarcazione<sup>53</sup>. Si tratta della traduzione in immagini dei vv. 82-84, in cui il poeta descrive ciò che vede, abbassando lo sguardo, durante la propria ascesa all'Empireo: «sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse, e di qua presso il lito / nel qual si fece Europa dolce carco»<sup>54</sup>. L'antecedente iconografico Yates Thompson presenta, in corrispondenza di questo canto, due immagini distinte: nella prima (c. 177r) si riconosce un papa che con una mano regge lo stemma della Santa Sede con le chiavi incrociate e con l'altra emette un ordine rivolto a due soldati inginocchiati al suo cospetto. Nella seconda (c. 178r), Dante e Beatrice contemplano Cristo entro un circolo di luce dove si innesta uno sfondo che sembra rappresentare genericamente l'ecumene.

<sup>52</sup> L'ipotesi è chiaramente da riconoscersi nei vv. 46-51: «Non fu nostra intenzion ch'ha destra mano / d'i nostri successor parte sedesse, / parte da l'altra del popol cristiano; né che le chiavi che mi fuor concesse, / divenissero signaculo in vessillo / che contra battezzati combattesse».

<sup>53</sup> Nella rappresentazione della penisola iberica nella *Geographia* Laurenziana, ms. Plut. 30.3, cc. 79v-80r, ad esempio, si osserva una colonna con la scritta «fretum heracleum» in corrispondenza dello stretto di Gibilterra. Rappresentazioni di imbarcazioni, invece, abbondano sulle mappe di ogni epoca, simboliche del concetto di esplorazione e di traversata, con significati generici o specifici a seconda del contesto cartografico.

<sup>54</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 188-189.



Fig. 11 – *Pd.* XXVII, Venezia, 3 marzo (c. 283v, part.), 1491

È chiaro come anche qui l'edizione del 3 marzo innovi rispetto al suo modello, a partire dalla presenza del mare come rappresentazione del globo, cui si somma un raffinato riferimento al testo dantesco che apparentemente non ha precedenti nella tradizione iconografica della *Commedia*. Se le colonne d'Ercole assumono il significato chiaro e inequivocabile del *non plus ultra* geografico, tradizionalmente identificato con lo stretto di Gibilterra, più problematico risulta decrittare il significato dell'imbarcazione sulla destra. Pittiglio la associa alla nave di Ulisse<sup>55</sup>; e in effetti, «il varco folle d'Ulisse» è nominato da Dante ed accennato da Landino, che rimanda cursoriamente ad altri stralci del suo commento in cui si parla del viaggio dell'acheo<sup>56</sup>. Tuttavia, per aderire pienamente

<sup>55</sup> *Ibidem*. In effetti, una raffigurazione parecchio successiva alle stampe veneziane, contenuta nel ms. Bibliothèque Nationale de France, fr. 2794, c. 3r (XVI sec.), che trasmette la *Description des côtes et îles de la Méditerranée*, in corrispondenza dello stretto di Gibilterra presenta sia l'immagine delle colonne che quella dell'imbarcazione, e forse non è l'unica testimonianza di uso simbolico della barca di Ulisse in accostamento alla delimitazione del mondo conosciuto.

<sup>56</sup> Landino, *op. cit.*, IV, p. 1940.

al testo dantesco, l'immagine dovrebbe rappresentare il mondo mediterraneo descritto e conosciuto dal poeta, dalle colonne d'Ercole alla Fenicia, dove è avvenuto il rapimento di Europa da parte di Giove. Si provi a riflettere per qualche istante anche in questa direzione.

Il riferimento letterario del ratto d'Europa sono, naturalmente, le *Metamorfosi* di Ovidio (II 836-875; III 1-4; VI 103-107), in cui si racconta che la figlia del re di Tiro, Agenore, viene rapita da Giove nelle fattezze di un toro e trasportata via mare, sulla groppa<sup>57</sup>. Nella tradizione, il ratto di Europa è dunque associato all'immagine del toro, che nei secoli è divenuto un motivo iconografico abusato nell'arte figurativa e che rappresenta la principale interpretazione del mito ovidiano. Esiste, tuttavia, una tradizione parallela del mito, sostenuta dal Boccaccio delle *Genealogie deorum gentilium*<sup>58</sup>, che scredita la natura favolosa (*fabule figmentum*) di questa narrazione a favore di una lettura più concreta della vicenda di Europa, tratta da altre fonti, secondo la quale Giove avrebbe rapito la regina in forma umana, trasportandola su una nave con l'insegna di un toro bianco<sup>59</sup>. La rilettura «in chiave umanistica» giustifica la presenza, in certe tradizioni iconografiche, di una più concreta raffigurazione del rapimento di Europa tramite una barca<sup>60</sup>. L'imbarcazione riprodotta dall'intagliatore dell'edizione del 3 marzo all'altezza di *Pd.* XXVII, dunque – benché non presenti elementi chiarificatori a sostegno di questa interpretazione, e. g. uno stemma con immagine taurina o figure che rimandino a Giove e a Europa – potrebbe riflettere anche questa possibile interpretazione<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> «Ausa est quoque regia virgo, / nescia quem premeret, tergo considerare tauri: / cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primis vestigia ponit in undis, / inde abit ulterius medique per aequora ponti / fert praedam. Pavet haec litusque ablata relictum respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso / inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes» (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 2016, II 868-875).

<sup>58</sup> Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in G. Boccaccio, *op. cit.*, VII (II LXVII).

<sup>59</sup> Su questa rilettura del mito ovidiano cfr., con bibl. prec., Morosini, *op. cit.*, p. 243 ss. Le altre fonti sono, in particolare, le *Allegoriae* di Alfonso di Orleans e gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia: *ibid.*, p. 246.

<sup>60</sup> Si rimanda qui, sempre sulla scorta dello studio di Morosini (*ibid.*, figg. 51-52), al capolettera illustrato di un testimone manoscritto delle *Metamorfosi*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 137, c. 27v e alla miniatura di c. 18r nel ms. fr. 598 sempre alla BNF.

<sup>61</sup> Peraltro, si segnala che il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, il quale riproduce un *corpus* di miniature sofisticate esemplate proprio sull'ed. Benali-Capasa, in luogo di *Pd.* XXVII (c. 222r) ricalca i lembi di terra rendendo ancor più chiara la distinzione tra due poli opposti dell'ecumene terracqueo.

Qualche considerazione finale. L'immagine dell'edizione del 3 marzo riproduce un motivo iconografico in parte codificato, cui si aggiungono elementi di novità. Il papa che indice la crociata in un concistoro in mezzo al mare va ricondotto prima di tutto al testo dantesco – polemico contro le crociate – e almeno a un antecedente iconografico, ma agli occhi di un veneziano rappresenta qualcosa di più. Il tema della crociata doveva essere ancora cogente dopo la perdita di Costantinopoli, e proprio la Serenissima di recente era stata protagonista – seppure, in verità, l'artefice stessa di un fallimento – di un nuovo tentativo di riconquista della capitale bizantina su insistenza di Papa Pio II; né si dimentichi la già menzionata e incombente minaccia turca sui possedimenti veneziani d'oltremare. Viene naturale qui cogliere – a partire da un solo ricorrente elemento: il Mediterraneo – una minima lettura attualizzante, per quanto, questa volta, essa appaia sottotraccia rispetto ai casi più evidenti di *Pd.* II e XIX.

La suggestione finale, guardando agli esempi proposti, è quella di un percorso marittimo “in miniatura”, che conduce Dante e il lettore veneziano, trasportati in gondola (*Pd.* II), dalle isole nostrane (*Pd.* IV) verso il Mediterraneo Orientale (*Pd.* XIX) fino alla massima estensione del globo terracqueo (*Pd.* XXVII). Se si accostano queste immagini alle altre vedute di città discusse nel paragrafo precedente, il tragitto si amplia e assurge alla prassi illustrata di un viaggio tra cielo e terra.

### ***Una Commedia letta (anche) dai veneziani***

La lettura che si è offerta finora di alcune significative illustrazioni delle edd. veneziane si è volutamente limitata a un aspetto di queste stampe, che a Venezia sono state licenziate e che di Venezia rappresentano un prodotto culturale, seppur veicolato da figure di editori itineranti e accostato a un commentario di chiara ed esibita matrice fiorentina, rivisto poi linguisticamente da una figura – Pietro da Figino – di discussa provenienza, ma di certo non un veneziano<sup>62</sup>. L'entità imprescindibile del *Comento* di Landino nel contesto e nelle ragioni di

<sup>62</sup> Oltretutto, bisognerebbe indagare a fondo sulla figura che presiede al progetto iconografico delle due edd. veneziane (probabilmente un intellettuale), basandosi anche su elementi tratti da illustrazioni che qui non sono state prese in esame. La vera rivendicazione del poema dantesco da parte della supremazia tipografica veneziana, comunque, è ormai prossima ed è rappresentata dalle *Terze rime* pubblicate nel 1502 da Aldo Manuzio in collaborazione con Pietro Bembo, su cui si apre un altro capitolo di storia culturale.

realizzazione dei due incunaboli è stata deliberatamente obliterata per fare spazio a un aspetto forse meno contemplato di questa tradizione a stampa della *Commedia*: la tipologia dei lettori e l'impatto che questi prodotti librari dovevano avere su di loro. La tradizione del poema che gli incunaboli veneziani rappresentano, oltre a registrare la massima fortuna dell'esegesi landiniana, offre ai suoi fruitori – sebbene in maniera circoscritta a un originale repertorio di immagini della terza cantica – un assaggio del loro mondo, qualcosa in cui possano riconoscersi: città e isole reali, nonché un mare geograficamente delimitato e attualizzabile, a differenza di quello metaforico e simbolico che caratterizza altri cicli iconografici accostati al poema dantesco<sup>63</sup>.

Il desiderio di conoscere il mondo prepara il terreno alle grandi scoperte di fine Quattrocento e proprio all'alba di queste scoperte si collocano le due edizioni veneziane della *Commedia*.

## 5. Conclusioni

Queste immagini, come le mappe, influenzano l'interpretazione dei dati che vogliono trasmettere finendo per raccontare una storia a sé. Il lettore dell'epoca riconosce le vedute di isole e città italiane e mediterranee e le contestualizza, anche al di là del testo dantesco. Esse ricordano, inoltre, le rappresentazioni di città stilizzate che corredano le carte geografiche, e al pari di esse sono accompagnate da indicazioni didascaliche.

In questo senso, le illustrazioni che accompagnano i due incunaboli veneziani si fanno testimoni di quel processo di appropriazione dello spazio fisico che pertiene alla temperie culturale del periodo e che si è tentato di ricostruire attraverso percorsi alternativi.

---

<sup>63</sup> Ci si riferisce, ad esempio, alle numerose traduzioni in immagini della metafora della navicella che apre il *Purgatorio*, o a certe originalissime interpretazioni dello Yates Thompson, una su tutti l'illustrazione del «gran mar dell'essere», *Pd.* III 113. Su questo aspetto, ha riflettuto ancora G. Pittiglio, *Iconografia e retorica nella Commedia: similitudini miniate dello Yates Thompson* 36, in «Dante e l'arte», VIII (2021), pp. 103-136.





ANNA CERBO  
Università di Napoli L'Orientale  
acerbo@unior.it

## LUOGHI E IMMAGINARIO LETTERARIO, NINFE E STORIE DI PESCATORI NELLA *SIRACUSA* DI PAOLO REGIO

### Riassunto

Il saggio studia la presenza di celebri luoghi napoletani e siciliani riscritti da Paolo Regio nella *Siracusa*, una favola pescatoria che imita l'*Arcadia* di Sannazaro e le *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota. Nell'opera rivivono luoghi reali, affascinanti figure di ninfe e storie appassionate di pescatori attraverso la lunga tradizione mitologica.

**Parole chiave:** genere pescatorio, *Siracusa* di Regio, riscrittura di miti, ninfe, pescatori

### Abstract

The essay explores the presence of famous Neapolitan and Sicilian places in the *Siracusa* by Paolo Regio, a fishing tale that imitates the *Arcadia* by Sannazaro and the *Egloghe pescatorie* by Bernardino Rota. In the work, real places, fascinating nymphs and passionate stories about fishermen are brought to life through the long mythical tradition.

**Keywords:** fishing genre, *Siracusa* by Regio, rewriting of myth, nymphs, fishermen

1. Insieme al nutrito *corpus* delle opere dottrinali e morali, Paolo Regio scrisse anche opere decisamente letterarie, come la *Siracusa*, la *Lucrezia* e il poema spirituale dal titolo *Sirenide*, accompagnate da una visione teorico-poetica che ne guida la lettura e l'interpretazione.

La *Siracusa* di Paolo Regio è una favola pescatoria pubblicata a Napoli nel 1569<sup>1</sup>. Ispirata dalle *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota e dall'*Arcadia* di Sannazaro<sup>2</sup>, la *Siracusa* è un prosimetro, in cui si alternano novelle

---

<sup>1</sup> *Siracusa pescatoria del signor Paolo Regio*, in Napoli, appresso Gio. de Boy, MDLXVIII, ad istanza di Marcantonio Passaro. Il presente lavoro riprende e rielabora alcuni aspetti dell'*Introduzione* a Paolo Regio, *Siracusa*, a cura di A. Cerbo, Napoli, UniorPress, 2021, pp. IX-LII. Su Regio cfr. la voce 'Regio, Paolo', a cura di A. Cerbo, in DBI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 2016, vol. 86, pp. 742-744.

<sup>2</sup> Oltre all'*Arcadia*, Regio seguì ovviamente anche il modello delle cinque *Eclogae piscatoriae* di Sannazaro.



in prosa ed egloghe in versi, narrate e cantate da dotti pescatori (qualche egloga è raccontata, perché era stata udita cantare). E a cantare la sua egloga è anche il Poeta (oltre a raccontare la propria storia d'amore dolorosa), in qualità di personaggio, col nome di Solitario, pronto a intervenire in prima persona: *io*, all'interno del gruppo di pescatori.

Si crea così un gioco di specchi, un gioco di *ekphrasis* che incuriosisce e appassiona il lettore. L'Autore, anche lui pescatore, diventato esperto conoscitore del mare per amore della ninfa Lucenia di Ischia, scrive la *Siracusa* raccogliendo non solo i versi che ha sentito cantare (dall'oralità quindi) ma anche le novelle ascoltate direttamente o trasmesse dalla tradizione orale e popolare, secondo la strategia dell'Autore del *Decameron*<sup>3</sup>. Sannazaro, invece, sembra distinguere tra l'oralità delle egloghe e la scrittura delle prose<sup>4</sup>.

La *fabula* della *Siracusa* è abbastanza semplice, come quella dell'*Arcadia*, e abbastanza compatta e unitaria<sup>5</sup>. Allontanatosi da Napoli, in seguito a una disavventura amorosa a causa della gelosia di Lucenia (scatenata dall'invidia di una vecchia donna)<sup>6</sup>, il Poeta, col nome di Solitario, su consiglio della paterna Sirena, arriva in Sicilia, a Siracusa, dove prima incontra due pescatori suoi amici: Tritonio e Tirrenio, e poi si inserisce nel loro gruppo cantando e partecipando ai racconti di ap-

<sup>3</sup> Si rimanda al saggio di G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

<sup>4</sup> Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2015, p. 18, dove lo studioso individua «l'alterità delle modalità di comunicazione: da un lato l'oralità (ripertata) delle egloghe, dall'altra la scrittura delle prose».

<sup>5</sup> Sulla favola pescatoria di Regio cfr. A. Quondam, *Le strategie della persuasione di Monsignor Paolo Regio* (paragrafo del saggio *Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli*, V, t. 1, Napoli, ESI, 1974, pp. 399-640: 434-438; Idem, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 107-111; A. Mauriello, *Metamorfosi di temi e statuti narrativi nella "Siracusa" di Paolo Regio e la tradizione letteraria napoletana tra primo e secondo Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 6, 2008, pp. 92-97; Eadem, *Il codice arcadico nella letteratura del Cinquecento*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olshki, 2009, pp. 309-319; A. Carlo, *Le dodici novelle nella Siracusa di Paolo Regio*, in «Lettere italiane», LXI, n. 4, 2009, pp. 581-601. Molto interessanti sono anche le pagine che F. Elías De Tejada ha dedicato alla *Siracusa*, in *Nápoles hispánico*, tomo III: *Las Españas áureas (1554-1598)*, Madrid, 1959, pp. 361 e ss.

<sup>6</sup> Questa storia viene raccontata una seconda volta, e in modo più chiaro, al sacerdote del tempio di Giove (*Siracusa pescatoria*, prosa X).

passionate storie d'amore. Nei caldi pomeriggi siracusani, a turno, due pescatori si dedicano al novellare, tra canti e suoni.

La partenza da Napoli avviene dopo l'oracolo della napoletana Sirena presso il fiume Sebeto: «e drizzai i passi verso l'arenoso e ricco letto del mio picciol, ma famoso Sebeto»<sup>7</sup>; il ritorno a Napoli, dopo l'oracolo della ninfa vestita di rosso che fa luce intorno alle «mirabili visioni» che il Solitario ha avuto in sogno<sup>8</sup>, dalle quali esce purificato e intellettivamente potenziato<sup>9</sup>. Come nell'*Arcadia*, nella *Siracusa* ricorre la figura del cerchio ad indicare il ritorno al punto di partenza: movimento interiore del tutto positivo, non immobilità.

Se Vittorio Imbriani ha saputo cogliere l'originalità della *Siracusa* nel rilievo dato da Regio stesso all'inserito novellistico nella prosa pescatoria<sup>10</sup>, mi sembra altrettanto significativo ravvisare la metamorfosi della favola pescatoria regiana in poema spirituale e allegorico. Percezione significativa per chi si accosta alla successiva e matura opera del Vescovo di Vico Equense: la *Sirenide*, poema spirituale, che racconta il viaggio di salvezza di Paolo Regio attraverso l'oltremondo. I *mirabilia* pagani della mitologia e quelli della Natura preparano ai *mirabilia* della Città di Dio.

2. La *Siracusa* è costituita di dodici novelle in prosa, che si alternano a undici egloghe pescatorie, con molti interventi di raccordo in prosa. Alle dodici novelle si aggiungono il racconto autobiografico della storia del Solitario e i racconti delle vicende dei pescatori Clorido e Merindo ("doppi" del Solitario, le cui storie sono identiche a quelle del protagonista); e

<sup>7</sup> *Siracusa pescatoria*, a cura di A. Cerbo, cit., p. 21.

<sup>8</sup> L'importanza del sogno, strumento di comunicazione tra gli uomini e Dio, si rinvie anche nelle altre opere di Paolo Regio, in particolare nella tragedia *Lucrezia*.

<sup>9</sup> *Siracusa pescatoria*, ed. cit., pp. 156-157. Dalle visioni («in luogo di notturne larve») e dalle parole della ninfa, figura allegorica della Carità, ma anche dagli effetti, il Solitario si rende conto che si è compiuto l'oracolo del Sebeto.

<sup>10</sup> *Della Siracusa di Paolo Regio. Contributo alla storia della novellistica nel secolo XVI. Presentata alla Reale Accademia di Scienze morali e politiche dal socio Vittorio Imbriani*, Napoli, Tipografia della Regia Università di Napoli, 1885. Accorgendosi dell'autonomia rilevante che il nucleo novellistico può assumere nella *Siracusa*, Imbriani raccolse in un opuscolo le dodici novelle della *Siracusa*, corredandole di un interessante commento e assegnando un titolo a ciascuna novella. Si rimanda al saggio di P. Bianchi, *La Siracusa pescatoria di P. Regio nella lettura ottocentesca di Vittorio Imbriani*, in «Studi rinascimentali», 2008, n. 6, pp. 151-158.

ancora il racconto-appendice – con funzione esemplificativa positiva – della guarigione di Albanio dalla follia amorosa, fatto dal fratello Mopso.

Un identico ritmo di vita scandisce le giornate della *Siracusa*: la sveglia all'aurora, l'incamminarsi dei pescatori verso il lido per gettare le reti a mare, il novellare nelle ore calde e poi il rientro al tramonto con dolci canti; infine, la cena e il riposo notturno. Alcuni dei personaggi sono completamente inventati, altri pescatori e pescatrici invece sono di ampia derivazione letteraria e mitologica (da Teocrito, Virgilio, Petrarca, Boccaccio, Pontano, Rota e Sannazaro). Mopso, celebre pastore della poesia bucolica, nella *Siracusa* è un leggiadro pescatore con un proprio codice pescatorio.

Vengono ricordati luoghi famosi nei dintorni di Napoli (la costa napoletana, gli scogli nel mare di Posillipo e l'isoletta di Nisida, i notissimi fiumi Sebeto, Volturno e Sele, i laghi di Averno e di Lucrino, compresi i bagni), mentre ritorna spesso e con compiacimento il mito della Sirena Partenope. Allo stesso modo si intrecciano fitte notizie geografiche e favole mitologiche della Sicilia. Sono evocati i più celebri luoghi e le più famose leggende siciliane, quelle di Cerere, di Alfeo e di Aretusa, di Scilla e Cariddi presso lo stretto di Messina; e ancora il mito di Polifemo e quello dell'Etna e di Encelado<sup>11</sup>.

Sono soprattutto le memorie delle *Metamorfosi* di Ovidio e delle *Genealogie* di Boccaccio ad arricchire i versi delle egloghe regiane<sup>12</sup>, mentre quelle del *Decameron* incalzano nella prosa narrativa<sup>13</sup>. Buona parte delle dodici novelle sono ambientate in famose città della Campania e della Sicilia (Aversa, Capua, Messina, ecc.) e si svolgono sulle acque del Mediterraneo.

<sup>11</sup> Per questi miti e per queste leggende Boccaccio continua ad essere una fonte inesauribile. Si rinvia ai saggi di A. Tramontana, *La Sicilia nel "De montibus" di Boccaccio*, e di E. Cavallaro, *Le donne dei miti siciliani: Scilla, Galatea, Aretusa e Cerere nel recupero mitografico del Boccaccio*, in *Boccaccio e la Sicilia*, a cura di G. Manitta, Castiglione di Sicilia, Il Convivio, 2015, rispettivamente pp. 217-249 e 251-289.

<sup>12</sup> Per le conoscenze boccacciane dei miti, rinvio al mio saggio *Storia, geografia e miti siciliani nelle opere latine di Boccaccio*, in *Boccaccio e la Sicilia*, cit., pp. 195-215.

<sup>13</sup> Mi riferisco soprattutto a *Decameron*, IV, 1; V, 6; VIII, 4. Sono presenti pure memorie che derivano dalle *Tredici piacevoli notti* di Giovanni Francesco Straparola e dalle *Novelle* di Matteo Bandello. Nella novella III: *Ardelio e Ippolita, amanti capuani* si avvertono strette somiglianze col *Decameron* IV, 1, con le *Tredici piacevoli notti*, notte IX, favola 2; con le *Novelle*, Parte prima, novella 13. La presenza di Bandello, *Novelle*, Parte seconda, novella 53 e Parte terza, novella 67 si avverte rispettivamente nella IV e nella XI delle novelle regiane. La favola I della notte XII dello Straparola rivive nella novella IX della *Siracusa*.

Nel suo viaggio narrativo l'opera attraversa il Mediterraneo, indugiano con un ampio repertorio di citazioni sui luoghi più celebri, da quelli napoletani a quelli siciliani, evocando costumi di vita e storie appassionate di ninfe e di pescatori, e ancora tessendo inedite descrizioni della fauna marina e delle incantevoli ninfe, disegnando scenari di litorali, capanne e grotte marine, con la rappresentazione variata di ammirevoli esibizioni di tanti pescatori intenti nella loro arte pescatoria:

Et così egli avanti inviosse, e noi, chi con la nassa, chi con la canna e con gli ami, chi col tridente, e chi con li martelli, il sequivamo, uniti da tanta concordia che sovente io considerava che solo tra noi il vecchio Saturno l'aurea età reggesse<sup>14</sup>.

Ivi i nostri pescatori, per mostrare alla coadunata turba quanto ne l'arte pescatoria destri erano, si adoperorno mirabilmente: altri, nudo buttandosi, fu visto in un istante uscir con le man piene d'ostreghe; altri coi tridenti quanti colpi lanciava tante volte traheva i feriti pesci; altri picciole nasse entro l'onde ascondendo, piene ne le ritraheva; altri con canne, et ami per la gola quelli ai sottili lacci appesi, fuora dell'onde nell'are mostrava; et altri con leggiadre reti subito buttate, e rihavuti, innumerabili pesci ingannavano<sup>15</sup>.

Tutti, prima insieme congregati, n'inviammo ad una piacevolissima marina, il cui lito figurato era a guisa di mezo chierchio. Nelle cui acque altri di noi con le barche, altri nudi entrati, et altri gli hami entro l'esche ascosi menando, presimo gran quantità di pesci, e quelli cocemmo nei fuochi, col licor di Palla, e col mare pria in pietra ridotto, e da noi in salsa povere; così tutti insieme cenammo<sup>16</sup>.

È costante l'interesse per le meraviglie della natura, soprattutto del mare. Infatti, nella *Siracusa*, con cadenzato alternarsi, si succedono bellissimi quadri che riprendono con ordine i colori veri e incantevoli dell'arrivo delle aurore, dei tramonti e dei notturni. Un delicato gioco di colori e una finissima sensibilità percettiva, che rinviano al *Decameron*, si avvertono ad apertura e a conclusione delle dieci giornate. In particolare, appaiono singolari gli squarci delle bellezze del mare, che

<sup>14</sup> *Siracusa pescatoria*, p. 40.

<sup>15</sup> *Siracusa pescatoria*, p. 99.

<sup>16</sup> *Siracusa pescatoria*, p. 113.

anticipano le pagine della *Mergellina. Egloghe piscatorie* (1598) di Giulio Cesare Capaccio, il quale decisamente amplifica l'attenzione per quelle meraviglie geografiche e per l'uso del catalogo<sup>17</sup>.

Dopo una breve ma significativa dichiarazione di poetica, arriva la descrizione di Siracusa e del suo mare, che segna l'esordio del testo. *L'incipit* («Siede nella più famosa e antica delle altre isole, Sicilia, la città di Siracusa»)<sup>18</sup> rimanda a quello dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro<sup>19</sup>. Siracusa è descritta in tutta la sua particolare e affascinante bellezza, nella dolcezza del clima e nell'abbondanza dei frutti, evocando il chiarissimo mare e i suoi lidi folti di aranci e di mortelle, gli animali selvaggi e gli uccelli.

Il mare è presentato con una grande quantità e varietà di pesci, ciascuna specie menzionata con le proprie qualità: una vera enciclopedia scientifica. E quindi seguono le immagini dei pescatori che con «ingannevoli lacci» si accingono alla pesca quotidiana. Le numerose scene li riproducono mentre stanchi e soddisfatti, come gli antichi abitanti dell'*Arcadia*, distesi sulla sabbia cantano soavemente i loro amori pietosi. Il Poeta confessa di ritrovarsi in un luogo familiare, intento a volgere lo sguardo intorno in cerca del volto della sua ninfa lontana, che ha lasciato a Ischia.

I versi delle egloghe abbondano di reminiscenze letterarie, dagli *incipit* e dalle tessere teocriteo-virgiliani alla mediazione moderna della poesia bucolico-georgica di Pontano e di Rota<sup>20</sup>. Alcune egloghe svolgono gli antichi contrasti tra pastori amanti abbandonati e altri amanti riamati, oppure elaborano il mito dell'età dell'oro e della coeva corruzione; altre sono in forma di monologo, altre a due voci oppure a tre voci, in terzine dantesche o nella forma metrica della canzone sestina. Tutte largheggiano di echi petrarcheschi, a partire dalla prima egloga, nel cui *incipit* Regio adatta alla propria egloga l'avvio della canzone

<sup>17</sup> Cfr. A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 213.

<sup>18</sup> *Siracusa piscatoria*, p. 11.

<sup>19</sup> «Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano» (I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, cit., p. 62).

<sup>20</sup> Le *Egloghe piscatorie* di Berardino Rota, scritte intorno al 1530, furono pubblicate a Napoli più tardi nel 1560. Già Rota aveva rivendicato la novità delle sue prime sperimentazioni di poesia piscatoria in volgare. Per le *Egloghe* di Rota si rinvia al saggio di D. Chiodo, *Le "Pescatorie" del Rota tra egloga e idillio*, in «Critica letteraria», XXI, 1993, pp. 211-224.

petrarchesca *Di pensier in pensier*, mentre nell'egloga IX ripropone la canzone sestina *A qualunque animale alberga in terra*.

Nel cuore del libro vengono raccontate le vicende di Merindo e di Albanio devastati dalla follia amorosa, e quindi le cure praticate loro dal medico Gige. È originale la descrizione ovvero la rappresentazione delle cure, accompagnate da sibilline formule magiche, pronunciate nel mare, sul lido e nella grotta<sup>21</sup>. Credenze popolari, formule magiche e altre stregonerie si sintetizzano in una inedita e godibile pagina letteraria, insieme al bisogno di trasmettere cose incredibili e mirabili. La magia, un tema centrale dell'opera e strettamente unito alla malinconia amorosa, è intesa da Regio come strumento di comunicazione diretta tra uomo e natura.

All'interno della grotta, in una piccola capanna, dimorava il venerabile medico, ritratto con lunghe e candide chiome, con la barba lunga, dal volto magro e dagli occhi neri, vestito con un abito lungo e ceruleo, disponibile dall'aspetto a mettere in pratica tutta la sua arte di medico e di mago<sup>22</sup>. L'intera sesta giornata è dedicata alle cure della malinconia erotica, il mal d'amore.

Nella *Siracusa* pescatoria Regio inserisce anche una scena pastorale, in cui si svolge il contrasto tra il pastore Algano e il pescatore Arcanio (egloga VI). Con la sfida tra Arcanio e Algano, alla fine entrambi vittoriosi, Paolo Regio – oltre a voler esprimere le diversità dell'antropologia pescatoria e pastorale – intende sancire la pari dignità della poesia pastorale e di quella pescatoria<sup>23</sup>.

Nella *Siracusa* (prosa VIII) l'Autore dà spazio pure alla descrizione dei giochi pescatorii secondo antiche consuetudini, giochi di ringrazia-

<sup>21</sup> *Siracusa pescatoria*, pp. 74-75.

<sup>22</sup> La magia come *remedium amoris*, cioè rimedio della malattia e della follia d'amore, è presente pure nell'*Arcadia*, per guarire Clonico, nelle prose IX-X.

<sup>23</sup> Soprattutto nel Proemio della *Siracusa* Regio, confrontando e distinguendo i due generi letterari, intende illustrare i pregi non inferiori della poesia pescatoria. Qualche decennio dopo la pubblicazione della *Siracusa*, nella *Poetica* italiana Tommaso Campanella andrà oltre, con una sottile distinzione allegorica tra la poesia pastorale e la poesia pescatoria: «La bucolica, o pastorale, o piscatoria, ragiona dell'impresa e avvenimenti de' pastori e de' pescatori, e sotto nome di tali arti si può intendere il governo degli uomini, perché i pastori a' principi, e i pescatori a' predicanti e altri dottori e filosofi rispondono: onde, sotto gli avvenimenti delle cose loro, s'introducono a favellare insieme, altri di lupi, altri del gregge, altri della sua donna – che è la scienza che ci governa, o la Chiesa si pongono intendere –, onde allegoricamente il mondo impara» (*Poetica italiana*, in *Opere letterarie di T. Campanella*, a cura di L. Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 438-439).

mento voluti e organizzati da Merindo dopo la guarigione. Alla fine dell'*Arcadia* i giochi pastorali, nel giorno dell'anniversario della morte di Massilla, avvengono sotto la guida di Ergasto; nella *Siracusa* si svolgono sotto la direzione del generoso Merindo e vogliono essere un'alternativa autonoma ai giochi pastorali.

Al pari di Sincero/Sannazaro, il Solitario/Regio non vi partecipa e ha solo la funzione di spettatore, ormai vicino al rito del ritorno a Napoli. Anche nella *Siracusa* l'intero episodio dei giochi, come nell'*Arcadia*, è costruito con frequenti richiami intertestuali a Virgilio, Omero, Stazio, superando i confini del genere, con apertura al genere epico e a quello bucolico-pastorale. Nella *Siracusa* però i giochi non sono funebri, come nell'*Arcadia*, e non avvengono nella penultima giornata.

Particolarmente curata negli aspetti culturali, mitologici e figurativi è la descrizione del tempio di Giove, insieme ai ruderi della città di Olimpia: descrizione sorretta da fervore culturale e da interessi archeologici che rinviando a certe pagine del Boccaccio latino (cfr. *Genealogie*, libro IX, Proemio)<sup>24</sup>. La descrizione ecfrastica regiana, che presenta una dovizia di particolari, sarà imitata da Capaccio quando descriverà la grotta dedicata ad Apollo nella *Mergellina*, usando e adattando le medesime fonti: virgiliana (*Aeneis* VI, 14-33) ed ovidiana (*Metamorphoseon libri*, II, 1-18).

Sui bianchi marmi orientali della porta del tempio di Giove era scolpito il banchetto del gran padre Oceano, dove al posto centrale era seduto il sommo Giove. Da un'altra parte si contemplavano significative scene del diluvio universale; in un altro lato si vedeva dipinto il variabile Proteo e in un altro ancora era scolpito il dio Nettuno: un insieme distinto di rappresentazioni bibliche e di raffigurazioni di divinità pagane e marine. E, all'interno del tempio, si scorgevano altre molteplici raffigurazioni: quelle delle metamorfosi di Giove in bianco toro, in pioggia d'oro, in aquila, in cigno, in Anfitrione e in ardente fiamma. All'attenzione del Solitario non sfuggivano le ninfe presenti nel tempio, e perciò ne stila un breve catalogo, di rito nella poesia pastorale e pesca-

<sup>24</sup> *Siracusa pescatoria*, p. 129. Cfr. A. Cerbo, *Tra esegesi, fictio e inventio. La fruizione del mito classico in Boccaccio*, in *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 29-80; R. Morosini, *Rotte di poesia, rotte di civiltà. Il Mediterraneo degli dei nella Genealogia di Boccaccio e di Piero di Cosimo*, Roma, Castelveccchi, 2021.



toria: Bice, Poppilia, Hilbina, Capia e la bellissima Navilia dalle bionde chiome. Di stampo boccacciano risulta il ritratto di Navilia:

Costei con bionde chiome insino alla cintura lunghe, per gli humeri cadenti, i raggi del sole offuscava; poscia il fronte di candido alabastro, di giusta grandezza sopra le ciglia, sotto le quali gl'occhi ardenti faville agli altrui cuori fulminavano. Quinci, e quindi le rosse guancie che, di purpureo colore tinte, la face d' Amore rappresentavano; in mezo di quelle il delicato naso dalla congiuntura delle ciglia in giù tanta grazia alla bocca mandava, che di duo coralli le labbia chiudeva, quanto nella pinta Venere dal famoso Apelle si raggiuna. Ivi, quando i rossi coralli l'uno dall'altro discostava, le perle entro di quelli si dimostrano, assai più belle che nelle indiane conche si vegono. Di più, in giù caddea la candida gola, che di bianchezza l'alabastro, e di splendore il cristallo vinceva. Dopo il restante del corpo, di purpuree vesti ornato, la grazia ai proporzionati membri accrescevano<sup>25</sup>.

3. Nella *Siracusa* le molteplici descrizioni dei luoghi e gli eleganti ritratti femminili interrompono e completano il *corpus* narrativo del «romanzo pescatorio» di Regio, ma soprattutto rendono flessibile, aperta e varia la struttura dell'opera che accoglie molteplici elementi di provenienza da generi letterari diversi. In particolare, molte pagine testimoniano la sensibilità di Regio per le arti figurative, per il legame tra parole e immagini, tra letteratura, pittura e scultura. Non mancano descrizioni di mostri marini e interpretazioni fisiche di alcuni miti, perché l'Autore prende in considerazione i fenomeni naturali siciliani ai quali le finzioni dei poeti rinviano. Le stesse efficaci descrizioni dei fenomeni marini oscillano tra la realtà della natura e l'immaginazione poetica. Certo è che, per l'umanista Regio, se i mostri possono essere domati, il mito ha il potere di trasmettere valori e aspettative, di cambiare gli uomini. Se il Mediterraneo è testimone delle antiche civiltà, delle reliquie del passato, del fluire continuo di scambi tra culture e lingue diverse, è soprattutto custode della poesia e delle leggende, della creatività delle singole nazioni e della coscienza popolare. Seguendo l'esempio di Boc-

<sup>25</sup> *Siracusa pescatoria*, pp. 130-131. Il ritratto di Navilia, raffinato e pieno di grazia, verticale e ben proporzionato nelle parti del corpo, rimanda a quello delle ninfe fiorentine nel *Ninfale d'Aneto* (o *Comedia delle ninfe fiorentine*). Cfr. anche i ritratti femminili della Fede e della Speranza in *Siracusa pescatoria*, p. 155.

caccio, di Pontano, di Rota e di Sannazaro, Regio continua ad animare e ad attribuire un passato umano ai luoghi più belli di Napoli (personificandoli), come provano in particolare due novelle della *Siracusa: I due fratelli* (gli scogli di Posillipo e Mergellina) e *La Nisida e Gelsomino* (l'isoletta Nisida e il fiore Gelsomino). Questo suo contributo è apparso abbastanza originale a Vittorio Imbriani:

Le trasformazioni, che incontriamo, nella Siracusa, sono cosa da Regio. Le favole, ch'egli narra di Nisida, Posilipo e via scorrendo, son tutt'altre, da quelle, che, su' luoghi medesimi, troviamo racconta, dal Sannazaro, dal Rota, dal Cortese, dal Sarnelli e dalla minor turba; ed anche a' di nostri, per quanto concerne *I due fratelli*, da Carlo Tito Dalbono, ne *Le tradizioni popolari, spiegate con la storia*<sup>26</sup>.

Il ritorno a Napoli del Solitario avviene grazie a un «curvo delfino» (corrispondente marino del dantesco «falcone»)<sup>27</sup>, pronto, con «volabil nuoto», a portarlo in patria prima dell'aurora della decima giornata. Non si tratta di un viaggio sotterraneo, nelle viscere della terra, simile a quello di Sincero, né di un viaggio scandito da tappe e indugi. Libero da ogni pena d'amore e dalle noie della malinconia erotica, essendosi concluso il viaggio interiore, il Solitario si ritrova in poco tempo sulla spiaggia che guarda Posillipo, tra i pescatori napoletani.

Nella sezione finale della *Siracusa* si intrecciano reminiscenze dantesche della *Vita nuova* e della *Commedia* e memorie boccacciane del *Bucolicum carmen* e della *Comedia delle ninfe fiorentine*, nonché dell'*Amorosa visione*. L'egloga XV del *Bucolicum carmen*, un'egloga di ravvedimento, è a mio avviso uno dei principali modelli della regiana favola pescatoria. Al pari di Boccaccio, Regio non vuole descrivere un Purgatorio pescatorio/pastorale, ma allegorico e di imitazione dantesca perché – scrive Enrico Carrara a proposito del Certaldese – «la via della salvezza nella vita pratica [...] deve di necessità avere parecchie analogie con la montagna della purgazione degli istinti»<sup>28</sup>. Le opere letterarie di Paolo

<sup>26</sup> *Della Siracusa di Paolo Regio. Contributo alla storia della novellistica nel secolo XVI. Presentata alla Reale Accademia di Scienze morali e politiche dal socio Vittorio Imbriani*, cit., pp. 15-17.

<sup>27</sup> Cfr. *Inferno*, XVII, vv. 126-132; *Purgatorio*, XIX, vv. 64-66; *Paradiso*, XIX, vv. 34-36.

<sup>28</sup> E. Carrara, *Le ecloghe del Boccaccio*, in *La poesia pastorale (Storia dei generi letterari italiani)*, Milano, Vallardi, 1909, pp. 111-131: 128.

Regio sono davvero la sintesi e l'interiorizzazione perfetta della duplice lezione dantesca e boccacciana.

L'*Appello a Partenope* chiude il testo della *Siracusa*, con il quale si conclude anche il viaggio del genere pescatorio, segnato da un controllato classicismo. Alla fine del XVI secolo, il Solitario sta per donare alla sua Città una nuova poesia, quella dedicata ai pescatori, con l'augurio che dietro il suo esempio, qualche altro poeta possa imitarla e nobilitarla. A soddisfare il suo desiderio di appassionato sperimentatore provvederà qualche decennio dopo Giulio Cesare Capaccio con il libro pescatorio della *Mergellina*<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> La *Mergellina* fu edita in Venezia nel 1598 col sottotitolo di «egloghe piscatorie». L'opera di Capaccio è una riscrittura della *Siracusa* (una silloge di dieci egloghe piscatorie, precedute da altrettante narrazioni in prosa), con una serie di riprese, ma pure con molte varianti: ad esempio l'ambientazione non è in Sicilia, ma sul golfo di Pozzuoli con le sue meraviglie naturali e archeologiche; solo le prose V e IX si configurano propriamente come inserti novellistici, mentre in Regio un consistente nucleo di dodici novelle si inserisce nella cornice di poesia pescatoria. Intorno alla *Mergellina* di Capaccio e intorno al rapporto tra la *Mergellina* e la *Siracusa* si rinvia agli studi di D. Caracciolo, *Alcune note sulla "Mergellina" di Giulio Cesare Capaccio*, in *Metodo della ricerca e ricerca di metodo. Storia, arte, musica a confronto*. Atti del Convegno di Studi (Lecce, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere con la collaborazione di D. Caracciolo, Galatina, Congedo, 2009, pp. 231-246; Eadem, *Per una 'Wunderkammer' letteraria: "Mergellina", la fatica marittima di Giulio Cesare Capaccio*, in «Annali di critica», 5, 2009, pp. 33-80; Eadem, *Giulio Cesare Capaccio tra arte e letteratura*, Lucca, Pacini, 2016, pp. 11 e ss; P. G. Riga, *Naturalia e mirabilia. Note sulla Mergellina (1598) di Giulio Cesare Capaccio*, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua*, a cura di A. Zezza, Roma, Officina Libraria, 2020, pp. 399-415.





MARCO BORRELLI

Università di Napoli L'Orientale  
marco.borrelli@unior.it

MARGHERITA DE BLASI

Università di Napoli L'Orientale  
mdeblasi@unior.it

## SCRITTORI DI TERRA E SCRITTORI DI MARE. SOGNI E VIAGGI MEDITERRANEI

### Riassunto

All'indomani dell'Unità, lo svolgersi della vita resta in molte aree della penisola avvolto da un mistero reciproco: gli abitanti dell'alta Italia conoscono poco le condizioni e i costumi degli abitanti del Sud, così come a questi ultimi giunge fioca l'eco del progresso borghese. L'esercito e la Marina diventano allora un prezioso crocevia di incontri, oltre che per gli ufficiali più alti in grado, soprattutto per le classi popolari; il Mediterraneo, in particolare, si configura come lo spazio avventuroso solcato dalle prime navi dello Stato, delle cui peripezie si serba memoria nei bozzetti marinareschi di Jack La Bolina. Allo spazio aperto e libero del mare si contrappone la testimonianza di un autore come Navarro della Miraglia, che lascia sullo sfondo la dimensione marina per soffermarsi sulle angustie patite dalla comunità contadina siciliana, per la quale il Mediterraneo è per lo più un sogno interdetto. Si propone, dunque, tramite il confronto tra i due scrittori condotto da una prospettiva mediterranea, di mettere a fuoco aspetti complementari della vita nazionale.

**Parole chiave:** Mediterraneo, bozzetto, marginalità, popolare, eurocentrismo

### Abstract

In post-unification times, life in the opposite areas of the Italian peninsula remains a mutual mystery: the inhabitants of northern Italy know little about the conditions and customs of the inhabitants of the south; similarly, the latter are only faintly reached by the echo of bourgeois progress. The Army and Navy become then a precious crossroads for meetings, not only for the highest-ranking officers, but notably for popular classes. The Mediterranean, in particular, supplies for a precious narrative space: it is configured as an adventurous place crossed by the first State ships, whose vicissitudes are remembered in the seafaring sketches of Jack La Bolina. Navarro della Miraglia, on the other hand, leaves the marine dimension in the background to dwell on the anxieties suffered by the Sicilian peasant community, for which the Mediterranean is mostly a forbidden dream. In this work, some complementary aspects of Italian national life are examined. The comparison is carried out through an analysis of the works of the two afore-mentioned writers from a Mediterranean perspective.

**Keywords:** Mediterranean, bozzetto, marginality, popular, Eurocentrism

*Il bozzetto come veicolo della riscoperta delle radici mediterranee dell'Italia*<sup>1</sup>

La grande stagione del verismo italiano non ha smesso, nel corso degli anni, di esercitare il proprio fascino su studiosi afferenti ai più disparati settori della critica storico-letteraria. All'interesse verso uno dei principali 'ismi' del secondo Ottocento contribuisce il fatto che molti scrittori dell'epoca, pur intraprendendo, nella maturità, direzioni artistiche differenti, avvertono l'esigenza di formarsi attraversando l'esperienza verista<sup>2</sup>. Alle istanze personali degli autori si aggiunge poi il risvolto sociale di questa corrente culturale, che può essere interpretata come uno sforzo collettivo volto a promuovere un nuovo paradigma di conoscenza – con aperture democratiche – in seguito al crollo delle illusioni risorgimentali.

Spostando l'attenzione proprio sulla componente corale, come spesso accade nella storia della letteratura, la presenza di autori prestigiosi diventa un ingombro che lascia in un cono d'ombra tanti scrittori minori che, ciascuno con stili e modalità proprie, hanno cercato di restituire un'immagine viva dell'Italia. Al pari dei loro colleghi più celebri, gli autori appartenenti a questo 'sottobosco' verista hanno il merito di aver sensibilizzato l'opinione pubblica alle diverse realtà periferiche della penisola e, soprattutto, di aver lasciato in eredità alle generazioni future scene autentiche di vita marinaresca e contadina. In particolare, questo tipo d'investigazione geografica e sociale si identifica con la forma breve<sup>3</sup> che si diffonde sulle colonne di giornale e che ben presto, in virtù del suo ibridismo tra pittura, narrativa e giornalismo, riesce a fare breccia nell'immaginario e nei gusti dei lettori: il bozzetto.

<sup>1</sup> Il presente articolo è suddiviso in quattro sezioni, per ciascuna delle quali la responsabilità della firma è diversa: la prima e l'ultima sezione sono state realizzate a quattro mani da Marco Borrelli e Margherita De Blasi; la seconda da M. Borrelli; infine, la terza da M. De Blasi.

<sup>2</sup> Si pensi da un lato alla deriva spiritista di un fautore del verismo come Capuana; dall'altro agli esperimenti narrativi del primo Pirandello o del D'Annunzio di *Terra vergine*. Per la stesura di questa prima raccolta di novelle, D'Annunzio è «suggestionato da due letture decisive, destinate ad esercitare su di lui un'influenza determinante: *Vita dei campi* del Verga e [...] la *Faute* di Zola», D. Redaelli, *Prefazione*, in G. D'Annunzio, *Novelle*, introduzione di P. Gibellini, Milano, Garzanti, 1995, pp. XLV-LXIII: XLVII.

<sup>3</sup> Si accetta la proposta di Elisabetta Menetti che, studiando i testi narrativi brevi in maniera diacronica, preferisce la definizione di *forma breve* a quella di *genere* che implica una più stringente codificazione, cfr. E. Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Ead. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 13-33.

A lungo svalutato per il connubio con il mondo transeunte della stampa, il bozzetto serba testimonianza di quest'impegno collettivo profuso tanto per adeguarsi ai nuovi spazi editoriali (misurabili in termini di colonne di giornale), quanto per rispondere al progetto etico e culturale, prima ancora che politico, di far conoscere la nazione a sé stessa<sup>4</sup>. Quando queste due prospettive – la brevità e la raffigurazione dal vero – finiscono per sovrapporsi, si produce uno svecchiamento dei temi romantici a vantaggio di una nuova idea d'Italia, che, nel Mediterraneo, riscopre le proprie radici<sup>5</sup>.

Un ruolo pionieristico nell'ambito della riscoperta delle tradizioni locali spetta sicuramente all'attività di Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti, che nel 1877 pubblicano il viaggio-inchiesta *La Sicilia nel 1876*, con il quale rendono note le disagiate condizioni politiche, economiche e sociali nelle quali permangono i cittadini dell'isola anche dopo l'unità d'Italia<sup>6</sup>. Pochi anni dopo, con il progetto della «Rassegna Settimanale», i due studiosi provano a dare seguito alla precedente indagine, al fine di animare un dibattito nazionale e sensibilizzare l'opinione pubblica intorno a tematiche dal grande spessore civile.

I fondatori di questa rivista a cadenza settimanale invitano gli scrittori coevi alla stesura di narrazioni brevi che presentino al lettore uno spaccato delle diverse regioni italiane, con un *focus* su episodi di marginalità sociale. Un'idea senz'altro innovativa, ma proprio per questo il giornale di Franchetti e Sonnino deve far fronte ad un'iniziale difficoltà

---

<sup>4</sup> Cfr. T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002; sul ruolo della stampa in questo processo di conoscenza cfr. V. Spinazzola, *Letteratura e popolo borghese. Il rapporto tra scrittori e pubblico nella storia letteraria italiana del XIX e XX secolo*, Milano, Unicopli, 2000, p. IX e A. Magistà, *L'Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, premessa di N. Tranfaglia e con un saggio di E. Grippa, Milano, Mondadori, 2006, pp. 58-59.

<sup>5</sup> Per dirla diversamente, il Sud contadino e il legame con il mare fanno da controcanto alla visione borghese del mondo, sempre più sbilanciata verso una concezione eurocentrica di progresso. Si ricorda che è nel secondo Ottocento che inizia la consuetudine delle Espozizioni universali, eventi cui accorrono in massa i corrispondenti di molte testate europee e italiane per esaltare i progressi della scienza e della tecnologia, cfr. P.P. Poggio, C. Simoni, *Il progresso e gli imperi. 1850-1900*, con illustrazioni di G. Bacchin, Milano, Jaca Book, 2001.

<sup>6</sup> La prima edizione esce per i tipi di Barbera: L. Franchetti, S. Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Barbera, 1877; poi, nel tempo le inchieste dei due studiosi verranno anche edite separatamente. Si rinvia in ogni caso alla più recente *L'inchiesta in Sicilia di Franchetti e Sonnino. La Sicilia nel 1876*, introduzione di P. Grasso e postfazione di P. Mazzamuto, Palermo, Kalos, 2004.



nel reperire testi di tale foggia, essendo il mercato editoriale ancora saturato dai romanzi di appendice<sup>7</sup>. Pertanto, questa carenza di novellieri<sup>8</sup> spinge la redazione a cercare nel panorama italiano delle operazioni intellettuali che vadano nella stessa direzione culturale intrapresa dalla «Rassegna Settimanale» o che abbiano avuto il merito di indirizzare la letteratura verso l'etnologia. Nel numero del 5 maggio 1878 della rivista, nelle prime righe dell'articolo *La Calabria descritta da un calabrese* si legge:

L'Italia non conosce sé stessa: e non solo l'italiano che la percorre viaggiando prende a guida il Du Pays o il Baedeker, ma lo statista e lo studioso mancano assai spesso di sussidi a conoscerne le condizioni reali. Appena qualche cosa si è cominciato a fare descrivendo la natura materiale di qualche provincia, e le industrie e i commerci: ma di uno studio dell'essere morale delle varie province o regioni si incomincia ora soltanto a vedere l'utilità, anzi la necessità indispensabile<sup>9</sup>.

La necessità di uno studio morale, continua l'anonimo redattore, è tanto più impellente in quelle regioni del Meridione liberate dalla tirannia dei Borbone, che aveva segregato il popolo all'interno di una sorta di «muraglia cinese»<sup>10</sup>, ancora pienamente percepibile agli occhi di un ipotetico viaggiatore che decida di allontanarsi dal centro dell'unica grande città del Sud – Napoli – per addentrarsi in zone meno rassicuranti. Eppure, queste lande desolate, mal collegate da strade im-

<sup>7</sup> Sull'impatto del romanzo d'appendice sui lettori cfr. A. Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988, p. 191.

<sup>8</sup> In linea generale, sulla difficoltà nel reperire racconti narrativi di breve respiro si era già espresso Treves sulle colonne della *Nuova Illustrazione Universale*: «ci prefiggiamo di non pubblicare lunghi romanzi, ma brevi racconti, che non vadano al di là di tre o quattro numeri. Sono rari gli scrittori italiani che si siano dati al racconto breve; ma noi ne abbiamo già in pronto diversi», [La redazione], *Ai nostri lettori*, in «Nuova Illustrazione Universale», I, 23, 10 maggio 1874, p. 178.

<sup>9</sup> [Anonimo], *La Calabria descritta da un calabrese*, in «Rassegna Settimanale», I, 18, 5 maggio 1878, pp. 337-339: 337.

<sup>10</sup> Questa espressione è piuttosto in voga negli anni postunitari per indicare la distanza sociale, economica e culturale tra la Sicilia e il resto della penisola: «Le circostanze sono ora molto cambiate, ma l'emigrazione siciliana nel continente, invece di diminuire, va crescendo. I nostri giovani scrittori, quando non vivono abitualmente così, vi stampano i loro lavori [...] pur di sfuggire a questa specie di muraglia cinese che il Mediterraneo mantiene tuttavia tra la Sicilia e il continente», E. Navarro della Miraglia, *Corrispondenze letterarie*, in «Fanfulla della Domenica», IV, 21, 18 maggio 1882, p. 2.

praticabili nonché covo di pericolosi briganti, «aggiungendovi anche il cuor di Sicilia, formano quasi mezza l'Italia»<sup>11</sup>. Dunque, laddove non sia possibile vedere *de visu* lo stato del Mezzogiorno, l'invito del giornalista – rivolto in questo caso ai politici e ai legislatori – è di affidarsi alle descrizioni di persone competenti che, attraverso uno studio dal vero, possano far emergere notizie da quel mondo ancora sommerso.

Dopo quest'introduzione di carattere generale, che non suona certamente nuova ai lettori della «Rassegna Settimanale», in quanto la cosiddetta 'questione sociale' è uno dei temi portanti del settimanale, l'anonimo giornalista – dietro il quale potrebbe celarsi l'identità di uno dei due direttori o di un altro esponente di punta della redazione, quale Pasquale Villari – elogia il lavoro di Vincenzo Padula, che sulle pagine de «Il Bruzio» con pochi tratti, secondo una maniera che sarà poi tipica del bozzetto, dipinge vividamente l'abitazione di un povero calabrese qualunque:

A destra dell'uscio un asino che sgretola il suo fieno, poi un focolare senza fuoco, senza pentola, con un gatto soriano accoccolato sulla cenere, poi di fronte una finestra priva di vetri e d'impannata, con orciuoli e scodelle sul davanzale; poi a sinistra un fetido pagliericcio, e sotto quel pagliericcio che chiamasi letto, un truogo, e presso al truogo, un porco, e razzolanti qua e colà, galli, galline e pulcini, che beccano ciò che cade dalla bocca dell'asino e la crusca rimasta appiattriciata sul grifo del porco; e quando il bimbo che sta sul letto vagisce, il porco grugnisce, il gatto miagola, l'asino raglia, la gallina schiamazza, e la donna di casa con la granata in mano strepita anch'essa inseguendo il gallo, che svolazzando ha fracassato l'orciuolo. Voi da quel baccano, da quel tramestio vi formerete l'idea dell'inferno. Ebbene! in quell'inferno nasce l'infelice calabrese, che venuto ai venti anni piglia il mestiero di brigante, o finisce di vivere come l'animale con cui fu educato<sup>12</sup>.

Questo passaggio descrittivo stralciato dall'articolo di *L'ostracismo de' porci* del 1864 può essere utile per riflettere intorno alla genesi del bozzetto. Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, quando le riviste raggiungono ormai delle tirature significative, il bozzetto è ben riconoscibile dal pubblico e ha una consistenza propria, per quanto scarna; si

<sup>11</sup> [Anonimo], *La Calabria descritta da un calabrese*, cit., p. 337.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 338.

tratta di «un testo privo o povero di intreccio, caratterizzato da una certa immobilità ‘pittorica’ [...] o concentrato su azioni di comune quotidianità, che escludono soluzioni narrativamente ‘forti’ e di grande tensione»<sup>13</sup>. Se questo è vero per la fine del secolo, tuttavia nei primi anni postunitari esso non gode di vita propria e, per così dire, prolifera come un parassita all’interno di organismi più grandi e di natura giornalistica, come nel caso dell’articolo di Padula, che non costituisce l’unico esempio. Qualche anno più avanti, nella corrispondenza curata dallo scapigliato Giovanni Faldella *A Vienna* – un reportage dell’Esposizione Universale di Vienna del 1873 – si individuano tratti e stilemi di matrice bozzettistica; intendendo in questo caso per maniera bozzettistica una tecnica cui fare ricorso per snellire la scrittura e rendere la descrizione più dinamica e narrativa<sup>14</sup>. Un’ulteriore testimonianza della dimensione parassitaria del bozzetto si riscontra in un’altra esperienza giornalistica: nell’«Emporio pittoresco» di Sonzogno questi brevi testi sono spesso associati ad un’immagine, con la quale formano un binomio dove nessuno dei due elementi prevale sull’altro<sup>15</sup>.

Dal punto di vista tematico, un momento fondamentale per la storia del bozzetto è costituito dall’affermarsi della letteratura rusticale. In particolare, la lettera manifesto *Della letteratura rusticale* scritta da Cesare Correnti nel 1846 segna un deciso avvicinamento alle realtà contadine; lo scrittore entra in polemica con chi crede di aver compreso la natura dei cuori umili:

Voi credete di conoscere i villani, o letterati, perché vi siete fermati nel mezzo di una sagra a vederli ballonzolare, e cioncare e schiamazzare senza alcun rispetto a voi, ed alle regole dell’euritmia? A conoscere que-

<sup>13</sup> C. Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l’infanzia (1861-86)*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 169-191: 175.

<sup>14</sup> Le corrispondenze di Faldella, poi raccolte in volume dopo la prima pubblicazione in giornale, si possono leggere in G. Faldella, *A Vienna. Gita con il lapis*, a cura e con introduzione di M. Dillon Wanke, Genova, Costa&Nolan, 1983; per quanto riguarda invece lo stile dello scrittore scapigliato, incline alla brevità del bozzetto, cfr. A. Briganti, *Introduzione*, in G. Faldella, *Tota Nerina*, a cura di A. Briganti, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 7-38.

<sup>15</sup> Si prenda ad esempio il bozzetto *Due soffitte*, dove in una maniera abbastanza usuale per l’«Emporio pittoresco» la scrittura svolge quasi la funzione di *ekphrasis*, in quanto il testo non ha una validità autonoma, ma accompagna la raffigurazione antitetica di due soffitte: una ricca e una povera. Cfr. [L. C.], *Due soffitte*, in «Emporio pittoresco. Illustrazione universale», VI, 227, 10 gennaio 1869, pp. 3-4.

sti cuori, che non tengono il processo verbale d'ogni lor palpito, vuoi si un genio pietoso e sagace, che indovini quel che non ha nome nella coscienza, né espressione nella lingua<sup>16</sup>.

La vita rurale fornisce un'alternativa ai valori della città, ma ciononostante sopravvive ancora nei bozzetti e nelle novelle del filone campagnolo, di cui Correnti è uno dei maggiori esponenti, una sorta di alone romantico: lo sguardo adottato da chi dipinge scene di vita rurale non si distacca dalla scelta, di manzoniana memoria, di un narratore onnisciente che oppone la sfera valoriale autentica e incorrotta della plebe rusticale ai vizi della società borghese.

L'ultimo crocevia al quale è necessario fermarsi per completare questa breve ricognizione sul bozzetto è situato nella Firenze macchiaiola, dove le intersezioni tra pittura e scrittura danno vita ad un nuovo modo di intendere il realismo<sup>17</sup>. Importando la lezione dei più arditi realisti francesi, i Macchiaioli aprono l'arte a un processo di democratizzazione optando per la raffigurazione di soggetti popolari. Telemaco Signorini, Giovanni Fattori e Diego Martelli sono gli artisti più in vista del movimento e altrettanto roboanti sono le loro idee politiche: profondamente anticonformisti, si impegnano per la ricezione del 'realismo democratico' di Courbet<sup>18</sup> e Champfleury, e mostrano evidenti simpatie verso pensatori ascrivibili all'area anarco-socialista, come ad esempio Proudhon<sup>19</sup>. Sulla scia dei modelli francesi, Signorini è favorevole a un dialogo proficuo tra le arti che pone il bozzetto in una posizione centrale; in altre parole, la parziale sovrapposizione di scrittura e arti figurative si realizza proprio nel bozzetto: la tecnica 'a macchia' dei pittori diventa una pista da seguire per gli scrittori che vogliano, con pochi

<sup>16</sup> C. Correnti, *Della letteratura rusticale*, in G. Carcano, *La Nunziata. Novelle campagnuole*, a cura di F. Tancini, Milano, Serra e Riva, 1984, pp. 285-304: 292.

<sup>17</sup> Per un approfondimento sul realismo toscano dell'Ottocento e sulle specifiche poetiche dei vari novellieri, si rinvia alla silloge E. Ghidetti (a cura di), *Toscani dell'Ottocento. Narratori e prosatori*, Firenze, Le lettere, 1995.

<sup>18</sup> Sull'importanza della ricezione di Courbet per lo sviluppo democratico della pittura macchiaiola cfr. F. Dini (a cura di), *Da Courbet a Fattori: i principi del vero*, con scritti di C. Ciccuti e schede critiche di S. Bietoletti, Milano, Skira, 2005.

<sup>19</sup> «Il pensatore francese [Proudhon] [...] esercitò grande fascino sui pittori Telemaco Signorini e Giuseppe Abbati, aveva catalizzato l'attenzione del finissimo Diego Martelli entrando anche nel merito delle vicende risorgimentali», F. Dini (a cura di), *Boldini e gli italiani a Parigi: tra realtà e impressione*, Milano, Silvana, 2009, p. 21.

tratti essenziali, riportare sulla pagina scritta la vivida descrizione di elementi paesaggistici e antropologici.

È interessante, a tal proposito, citare l'operazione di Renato Fucini, che in un celebre bozzetto svela apertamente la matrice pittorica della sua scrittura: lo *Spaccapietre* non è altro che una ripresa – il titolo è la traduzione letterale dell'originale francese – di uno dei quadri più amati dal gruppo macchiaiolo, *Les casseurs de pierres* di Courbet<sup>20</sup>. Con un realismo molto crudo, per quanto non scevro di eccessi lirici, Fucini propone al lettore la storia di un miserabile, o meglio di un corpo martoriato dal lavoro, per la cui descrizione entrano in gioco paragoni con il mondo animale: dalla similitudine con l'orso che ciondola la testa in gabbia, al riferimento finale a coloro che restano insensibili all'agonia dello spaccapietre sul letto di morte (medici, preti e becchini)<sup>21</sup>. Insomma, la fervente attività che anima la Firenze degli anni postunitari rende la città un punto di osservazione privilegiato da cui seguire le vicende del bozzetto e del verismo, almeno fino a quando questa forma breve della narrativa non trova nuova linfa presso gli scrittori siciliani e, sul versante dell'editoria, nel polo milanese prima e romano poi. La parabola di Navarro della Miraglia, giornalista e scrittore siciliano che transita per Milano e per Firenze, può essere esemplificativa di quest'evoluzione; mentre l'esperienza di Jack La Bolina risulta particolarmente significativa per la scelta pionieristica di adoperare il bozzetto per raccontare la vita di mare.

### *Il Mediterraneo di Navarro della Miraglia: una 'muraglia cinese'*

Emmanuele Navarro della Miraglia nasce a Sambuca, in provincia di Agrigento, nel 1838. I suoi esordi letterari passano soprattutto per due momenti: la collaborazione al giornale del padre l'«Arpetta», sul quale, giovanissimo, pubblica diverse poesie; l'amicizia con Alexandre Dumas figlio che, nei primi anni '60, gli consente di entrare a far parte della redazione

<sup>20</sup> Per il rapporto di Fucini con i Macchiaioli cfr. P. Pancrazi, *Il Fucini poeta dei pisani e novelliere dei macchiaioli*, in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, poi in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, vol. I, a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, pp. 399-414.

<sup>21</sup> Per l'analisi del bozzetto cfr. G. De Rienzo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Narratori toscani dell'Ottocento*, Torino, UTET, 1976, pp. 7-55: 17; C.A. Madrignani, *Regionalismo, verismo e naturalismo in Toscana e nel Sud*. Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao, in F. Angelini, C.A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 47-62: 61.

del quotidiano «L'Indipendente» di Napoli e, nella fattispecie, di scrivere per la rubrica della corrispondenza da Palermo. Avendo sostenuto la campagna garibaldina contro i Borbone<sup>22</sup>, Navarro della Miraglia rientra nella cerchia degli intellettuali delusi per i lenti benefici che interessano la Sicilia in seguito all'annessione al Regno d'Italia. Secondo lo scrittore poco è cambiato rispetto a quando per la prima volta, nel 1858, in una lettera al giovane amico Luigi Capuana, confidava di vedere nel Mediterraneo, più che un'occasione di viaggi avventurosi, una 'muraglia cinese' insormontabile, che divide la Sicilia dal resto del continente: scrive all'amico che, per evadere dal clima culturale asfissiante che lo soffoca, aspira ad abbandonare la terra natia in cerca di nuovi orizzonti<sup>23</sup>. La volontà di immergersi in un'animata atmosfera culturale lo conduce nel 1864 a Parigi, dove comincia il suo apprendistato da giornalista in alcune importanti testate, quali «Le Nain Jaune», «La vie parisienne» e «La Vogue parisienne»<sup>24</sup>.

Oltre ad occuparsi di articoli letterari, Navarro si addentra con curiosità nella vita pullulante della capitale francese: sulla «Vie Parisienne», settimanale che si occupa dei costumi della società parigina, pubblica diverse cronache mondane in cui rendiconta quello che accade in città, nei teatri e, non senza malizia, anche nei *boudoir* delle attrici. Il suo apprendistato passa per la conoscenza diretta di quel *demi-monde* cui forse lo aveva indirizzato la lettura della *Signora delle camelie* dell'amico Dumas. In ogni caso, la sua penna diventa abile nell'affrontare con scaltrezza e ironia alcuni argomenti tabù che se sono in grado di affascinare il pubblico borghese, d'altro canto attirano le critiche dei moralisti, tra cui quella di Angelo De Gubernatis, che accusa Navarro (in buona compagnia del Verga) di sguazzare nella «feccia» del *demi-monde*<sup>25</sup>. Le *Macchiette parigine* e *Ces messieurs et ces dames* sono le raccolte nelle quali giungono a maturazione i migliori frutti della sua esperienza francese; difatti, molti di questi brevi testi vengono riproposti anche in italiano

<sup>22</sup> Per la sua partecipazione (si unisce alla colonna Orsini) cfr. AA.VV., *Dizionario dei Siciliani Illustri*, prefazione di A. Pavolini, Palermo, Ciuni, 1939, p. 340.

<sup>23</sup> La lettera è cit. in P. Milone, *Gran teatro del mondo: un siciliano a Parigi*, in E. Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, Milano, La Vita Felice, 2006, p. 18.

<sup>24</sup> Sugli anni trascorsi da Navarro in Francia cfr. A.B. Pasqualetto, *Emmanuele Navarro della Miraglia giornalista e scrittore del Secondo Impero* [tesi di dottorato], Sassari, Università degli Studi di Sassari, 2010.

<sup>25</sup> A. De Gubernatis, *Italia (Dall'Athenaeum)*, in «Rivista Minima», VI, 3, 6 febbraio 1876, p. 36.

per l'editoria milanese: e così, negli anni '70, la sua firma compare in maniera ricorrente sulla «Rivista Minima» diretta da Salvatore Farina<sup>26</sup>.

Questa carriera perseguita lontano dalla Sicilia – in Francia, a Milano e a Firenze<sup>27</sup> – lascerebbe pensare a una distanza definitiva da quel Mediterraneo che egli avvertiva come un limite al proprio processo di crescita culturale, e invece, a distanza di tempo, un po' come accade a Verga a partire da *Nedda*, sente il bisogno di ritornare a interrogarsi sulla propria terra natia. Nel 1879 scrive quello che secondo alcuni è stato ritenuto il primo romanzo verista<sup>28</sup> – *La nana* – al quale Capuana dedica una recensione positiva:

veri siciliani chi li vuol conoscere li troverà nel racconto del Navarro della Miraglia, *La Nana* [...] vi assicuro ch'essi sono autentici, nei più minuti particolari [...] quel cortile del Nano così evidentemente descritto, quella fiera, quella villeggiatura al castello moresco di Floriana, quella vendemmia, quella notte di Natale, insomma tutti i soggetti di descrizione che il pennello del Navarro rende a meraviglia, con esattezza fotografica, il colorito per di più<sup>29</sup>.

Stranamente Navarro della Miraglia non risponde ai vezzi dell'amico e non si dimostra altrettanto entusiasta dell'operazione letteraria proposta da Capuana con il romanzo *Giacinta*; anzi scrive privatamente al conterraneo che avrebbe dovuto mantenere un contegno differente

<sup>26</sup> Senza dimenticare che nel 1872 affida alle colonne della milanese «Rivista Minima» molti degli schizzi e delle scene che poi confluiscono nel volume E. Navarro della Miraglia, *La vita color di rosa: schizzi e scene*, Milano, Brigola, 1876; si rinvia anche all'ed. più recente Id., *La vita color di rosa: schizzi e scene*, a cura di M. Strati, Ardore Marina, Arti grafiche, 2004.

<sup>27</sup> A Firenze dà vita ad un proprio settimanale; inizialmente sceglie il nome «La Cronaca», poi opta per il definitivo «La Fronda». Il primo numero esce nel gennaio 1880, ma l'idea risale già all'ottobre 1877; ne resta testimonianza nella lettera inviata a Verga il 16 ottobre 1877: «Io divengo direttore di un giornale che sarà intitolato 'La Cronaca', giornale esclusivamente letterario», citata in G. Raya, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990, p. 95.

<sup>28</sup> Cfr. P. Meli, *Un traduttore siciliano di Puskin. E. Navarro della Miraglia*, in «Otto-Novecento», XXXII, 2, maggio-agosto 2008, pp. 35-40. Sul romanzo di Navarro si rinvia, invece, all'edizione E. Navarro della Miraglia, *La Nana*, a cura di N. Tedesco, Palermo, Sellerio, 1997; oltre alla curatela di questo volume, il critico si è occupato dello scrittore siciliano in N. Tedesco, *La realtà «inedita» della Sicilia nell'opera di Emanuele Navarro della Miraglia*, in «Célébes», VI, novembre-dicembre 1963, pp. 1-17; un saggio poi riproposto con qualche modifica in Id., *La cometa di Agrigento. Navarro Pirandello Sciascia*, Palermo, Sellerio, 1997.

<sup>29</sup> L. Capuana, *Romanzi nuovi*, in «Corriere della Sera», IV, 157, 9-10 giugno 1879, pp. 1-2 (in appendice), poi col titolo R. Sacchetti e E. Navarro in Id., *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, pp. 187-194. In volume *La Nana* viene recensita in parallelo a *Candaule* di Roberto Sacchetti.



nel parlare di certi temi e che «un uomo per bene non deve mai scrivere ciò che, all'occasione non oserebbe dire in un salotto»<sup>30</sup>. Probabilmente, avendo fatto esperienza dei gusti dei lettori e delle lettrici, Navarro ritiene che alcuni passaggi di *Giacinta* avrebbero potuto creare scandalo.

Facendo un passo indietro, sembra da questo punto di vista che lo stesso Navarro abbia modificato progressivamente i suoi tratti stilistici, rispetto a quando, nella giovanile corrispondenza da Palermo per «L'Indipendente», perseguiva proprio l'obiettivo di andare al fondo della verità senza rinunciare ai toni sagaci e provocatori tipici dell'inchiesta: «Dopo qualche tempo si è parlato molto della Sicilia. Si è agitata la questione per tutti i lati [...] Ma vedete; malgrado ciò può dirsi che la quistione si è toccata alla scoria, e che deve scavarsi molto più in fondo»<sup>31</sup>. In un'altra corrispondenza Navarro prova a dare una versione più ardita della Sicilia e dei suoi abitanti:

Lasciamo la terra, interroghiamo gli uomini. Vediamo l'interno, il fondo dei costumi, e sondiamo il di dentro. Non vi aspettate un romanzo, non ideate un poema. È tempo di storie semplici [...] Il popolo qui, come dovunque, è diviso in tre classi: di nobili, borghesi e plebei. Cominciamo dai più poveri; sono la maggioranza. Gettiamo il cavalletto; turatevi il naso. Non è un ritratto, è un'autopsia cadaverica. La plebe in Sicilia non si trova nelle città. La foresta ha l'uccello, Parigi il *gamin*. Palermo o Catania non hanno nulla, o hanno poco rigurgito all'abiezione. Il paria, la plebe è alla campagna. Non disseminata in borghi e in villaggi pittoreschi; ma riunita in grossi comuni; ammonticchiata in miserabili case<sup>32</sup>.

Nel pieno dell'enfasi civile caratterizzante gli anni della giovinezza, Navarro richiama l'attenzione su una terra che presenta problemi specifici, ma che non risulta nel complesso selvaggia o ingovernabile. Anticipando le inchieste di Franchetti e Sonnino, lo scrittore informa l'o-

<sup>30</sup> Lettera di Navarro a Capuana del 2 luglio 1879 da Sambuca, in S. Zappulla Muscarà, *Un carteggio inedito. Capuana-Verga-Navarro*, in «L'Osservatorio letterario», XXV, 1979, pp. 41-64: 53-54.

<sup>31</sup> E. Navarro della Miraglia, *Quistione siciliana. I*, in «L'Indipendente», III, 218, 30 settembre 1863, pp. 2-3, ora in C. Romano, *Appendice prima*, in Ead., *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998, pp. 149-175: 149-150.

<sup>32</sup> E. Navarro della Miraglia, *Quistione siciliana. II*, in «L'Indipendente», III, 224, 6 ottobre 1863, pp. 2-3, ora in C. Romano, *Appendice prima*, cit., pp. 152-153.

pinione pubblica delle piaghe che tormentano la Sicilia, con lo scopo di ottenere un aiuto concreto da parte della classe al governo e far uscire l'isola da quell'arretratezza cui la striscia di Mediterraneo l'aveva relegata.

Tuttavia, ritornando alla seconda maniera del Navarro, quando nel pieno della temperie verista si occupa nuovamente della Sicilia, la sua prosa appare decisamente meno influenzata da interferenze biografiche. Il Mediterraneo non è più visto pessimisticamente come una barriera tra mondi, bensì diventa la cornice di una realtà che ora viene raccontata nelle sue sfaccettature, giocando sulla contrapposizione tra la solarità del paesaggio e le angustie vissute dalla popolazione che lo abita. Dopo essere riuscito a tirarsi fuori dall'isolamento isolano, Navarro ritrova le energie e le motivazioni – rinfocolate dalla nuova attenzione di cui gode la Sicilia sul finire degli anni '70<sup>33</sup> – per affrontare con un nuovo piglio vecchi temi a lui cari. Nella raccolta *Storielle siciliane*, pubblicata nel 1885<sup>34</sup>, si nota con una certa evidenza questa bipartizione tra bozzetti di natura descrittiva, che si soffermano sulla geografia fisica siciliana, e testi di natura narrativa, basati su intrecci che prendono vita intorno ai temi della gelosia, dell'illecito sessuale, della burla, della superstizione religiosa, del sostrato feudale dei rapporti e della concezione siciliana dell'onore. Addirittura, Enzo Randazzo coglie nel «naturalismo navarriano molti elementi decadenti, quali la malattia delle cose, il vitalismo, il sogno e l'ansia di assoluto»<sup>35</sup>.

Per quanto riguarda la prima tipologia di bozzetti, i testi più significativi sono *La Conca d'Oro* e *Paesaggio*. Nel primo dei due Navarro, dopo aver offerto una breve collocazione spaziale della Conca d'Oro (una valle situata tra un «semicerchio di montagne» e il «mare dove Palermo si specchia e si bagna»), indugia sulla sua descrizione seguendo moduli tipici del *locus amoenus*:

Molte sorgenti di acqua purissima sgorgano in diversi luoghi. L'Oreto, un fiumicello modesto, scorre fra due rive incantevoli. La valle è circon-fusa spesso di vapori candidi che il sole tinge nel modo più vago e cangiante, che il vento dissolve o aggruppa in mille forme bizzarre. In certe

<sup>33</sup> Ovviamente fa da spartiacque proprio *Nedda* di Verga. Sulla ricezione della novella cfr G. Debenediti, *La critica verghiana*, in Id., *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 12-28.

<sup>34</sup> E. Navarro della Miraglia, *Storielle siciliane*, Catania, Giannotta, 1885; ma d'ora in avanti si citerà da Id., *Storielle siciliane*, introduzione di E. Randazzo, Palermo, Selino's, 2010.

<sup>35</sup> E. Randazzo, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *Storielle siciliane*, cit., pp. 3-14: 10.

ore, all'alba o al tramonto, il cielo e il mare si colorano di toni dorati e rutilanti. Le cime aduste delle montagne spiccano precise e nette sul fondo del quadro. L'occhio resta pensoso e l'anima sogna. I sensi, stuzzicati dal profumo dei fiori d'arancio subiscono impressioni squisite, risentono aspirazioni acre e molli ad un tempo<sup>36</sup>.

Poco più avanti, in questo quadretto impressionistico cominciano a comparire le prime figure umane: piccoli villaggi dove i contadini trascorrono senza turbamenti le loro giornate, zappando o cogliendo frutti dagli alberi dei propri orti; fanciulli che si rincorrono liberi e giocano nell'erba; il transito di rare carrozze e carri che non disturbano la quiete generale di una vita trascorsa in sintonia coi ritmi della natura. Discostandosi dall'idea di Mediterraneo 'muraglia cinese', questo bozzetto all'insegna del pittoresco e del folclorico si conclude con un'immagine incantevole del mare che apporta il suo contributo all'amenità di quei luoghi:

E frattanto, l'eco ripercuote, in lontananza, le musiche. Sembra quasi che un'armonia indistinta sorga dalla terra e piova dal cielo. Il mare, calmo e tranquillo, mormora le sue note soavi anch'esso. Le barchette de' pescatori di polipi scivolano, da ogni parte, silenziose e lente; al chiarore delle loro lampe fumose, pare che l'onda si infiammi, e l'acqua sollevata dai remi ricade come una pioggia fosforescente<sup>37</sup>.

Elementi molto simili danno forma al bozzetto *Paesaggio*. Pure in questo caso Navarro fa leva sull'incanto delle coste siciliane, ma dopo il cappello descrittivo inserisce una variante di non poco conto rispetto a *La Conca d'oro*. In seguito alla raffigurazione del paesaggio, lo scrittore offre qualche informazione in più sulla vita e sulle abitudini dei personaggi che animano queste terre:

La scena si anima. I pescatori scendono sulla riva sabbiosa e spingono le barche in mare. Sono vestiti di un paio di mutande e di una camicia, bianca o cilestrina. Hanno le braccia, il petto e le gambe ignudi. Portano un berretto di lana scura, lungo, peloso, pendente sull'orecchio. Parlano accentuando le parole, cullandole quasi nella gola, colorandole col gesto e cogli occhi<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> E. Navarro della Miraglia, *La Conca d'Oro*, in Id., *Storielle siciliane*, cit., pp. 31-35: 31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>38</sup> Id., *Paesaggio*, in Id., *Storielle siciliane*, cit., pp. 62-64: 62.

Lo sguardo resta quello di un viaggiatore esterno, che osserva meravigliato i costumi di una popolazione che abita «in riva al mare africano»<sup>39</sup>, dove tumultuano le attività dei contadini e dei pescatori; eppure, Navarro non esclude gli elementi materiali del lavoro, quello *struggle for life* al centro di tanta narrativa verghiana: «Uomini e bestie sprofondano, fino alla pancia, nella paglia. Gli uomini gridano, imprecano e battono con la frusta le povere bestie che si rancurano, che fanno pietà, e che spesso cadono sfinite»<sup>40</sup>. Lo scrittore riporta sulla pagina non solo la fatica fisica della mietitura, ma accenna anche all'eventualità di un'annata magra per far entrare in scena personaggi erratici che svolgono una funzione apotropaica: dal questuante che porta in giro un quadro della Madonna, offrendolo al bacio dei contadini, fino ad un ciarlatano che, vagando in compagnia di una vipera, propone rimedi contro ogni male.

Il bozzetto si chiude ancora una volta sul mare, ma stavolta il paesaggio marino assume un valore soprattutto psicologico; i personaggi, di cui Navarro ha narrato un minimo *lambeau d'existence*, stanchi degli sforzi quotidiani, per tirare avanti hanno bisogno di sapere che c'è una possibile via di fuga da quella vita polverosa:

Donne cenciose, marmocchi quasi nudi, uomini adusti, allampanati, smunti, vanno per i sentieri polverosi, ansanti di fatica e di sete...  
E frattanto il mare, in lontananza, attira gli occhi e li seduce. Le vele biancheggiano sulla superficie turchina che, ai raggi del sole, risplende come un immenso specchio. I delfini saltano; gli alcioni si tuffano nelle onde; una sottile striscia di spuma candida cinge, come un nastro, la riva...<sup>41</sup>

I puntini sospensivi che caratterizzano il finale sottolineano proprio la dimensione onirica del paesaggio marino. Il Mediterraneo cambia di segno: l'autore non vede più in quella striscia di azzurro un ostacolo alla civilizzazione; il mare è parte integrante dell'anima del popolo siciliano. Nel riflesso della spuma si abbagliano gli occhi di chi sogna di poter intraprendere un viaggio che conduca al di là delle strade polverose della miseria contadina.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 64.

### *Il mare di Jack La Bolina*

I *Bozzetti di mare* di Jack La Bolina offrono un altro punto di vista sul Mediterraneo, passando per la Marina, che rappresenta un crocevia di incontri per gli ufficiali e per le classi popolari che si conoscono e convivono in un luogo limitato nello spazio come quello della nave. Tutta la vita di La Bolina, infatti, ha a che fare con il mare: Jack La Bolina è lo pseudonimo di Augusto Vittorio Vecchi, nato a Marsiglia nel 1842 e morto a Forte dei Marmi nel 1932; Vecchi era figlio di un esule che nel 1847 aveva deciso di rientrare in Italia per partecipare ai moti rivoluzionari. Dopo aver studiato in Italia ed essere diventato ufficiale di Marina, Vecchi nel 1866 partecipa alla battaglia di Lissa, di cui parlerà in varie occasioni nelle sue pubblicazioni, tra cui *Memorie di un luogotenente di vascello* (1897) e *Al servizio del mare italiano* (1928). Si segnala che nel 1879 è stato tra i fondatori dello *Yacht Club italiano* e ha contribuito a fondare la *Lega navale italiana*<sup>42</sup>.

Jack La Bolina si è occupato di argomenti marinari sia in rivista che in volume e ha collaborato, nel corso della sua carriera, con «Il Fanfulla», «Il giornale dei bambini» e «Il giornalino della domenica». La sua prima pubblicazione – oggetto di questa breve analisi – è stata *Bozzetti di mare*, nel 1876, pubblicato dalla Biblioteca della Gazzetta d'Italia (serie II, vol. 23, Firenze-Roma), ripubblicato nel 1878 insieme al *Taccuino di Giorgio Biondi* (Tip. del R. Istituto de' sordo-muti, Genova)<sup>43</sup>.

All'interno di questa opera non si nota la stessa profondità di contenuti e consapevolezza che caratterizza i testi di Navarro. Il clima del

<sup>42</sup> F. Pozzo, *Uno scrittore che sa di mare*, in «LG Argomenti», maggio-giugno 1986.

<sup>43</sup> Alcune delle sue pubblicazioni sono: *Il primo libro di lettura del marinaio italiano* (Firenze, Gazzetta d'Italia, 1877), *Leggende di mare* (Bologna, Zanichelli, 1879), *Saggi storico-marinareschi* (Genova, Tip. del R. Istituto de' sordo-muti, 1880), *Racconti di mare e di guerra* (Firenze, Bemporad, 1892), *Fiabe e fantasie* (Firenze, Bemporad, 1892), *Caccie su terra e su mare* (Torino, Paravia, 1896), *Memorie di un luogotenente di vascello* (Roma, Voghera, 1897), *Ricordi di fanciullezza* (Milano, Brigola, 1897), *Bozzetti di vita di bordo* (Firenze, Bemporad, 1898), *Passeggiando* (Genova, Tip. del R. Istituto de' sordo-muti, 1898), *In viaggio lungo le coste d'Italia* (Genova, Tip. del R. Istituto de' sordo-muti, 1898), *Giovani eroi del mare* (Torino, Paravia, 1900), *In grembo al mare* (Bologna, Zanichelli, 1912), *Italia figlia del mare* (Roma, Voghera, 1912), *La marina commerciale austriaca* (Roma, Nuova Antologia, 1912), *La guerra sul mare* (Firenze, Beltrami, 1914), *L'arcipelago toscano* (Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1914), *Come si diventa marinaio italiano* (Roma, Tip. coop. sociale, 1917), *Esempi di virtù navale italiana* (Torino, Paravia, 1922), *Storia del mare* (Torino, Paravia, 1923), *Tre garibaldini* (Nievo, Pilo, Bertani) (Milano, Libro del popolo, 1924), *Al servizio del mare italiano* (Torino, Paravia, 1928), *L'uomo sulla nave attraverso i secoli* (Torino, Paravia, 1932).

Mediterraneo, come si dirà, ha motivazioni diverse per *La Bolina*; l'autore, infatti, sembra più interessato a far comprendere ai suoi lettori quali fossero i suoi modelli che ad approfondire i temi trattati. L'opera è dedicata al marchese Gioachino di Boyl<sup>44</sup> ed inizia con un'introduzione dal titolo «È una prefazione?» in cui lo scrittore chiarisce le motivazioni estremamente personali alla base della sua scrittura:

Una mattina di primavera mi buttai giù dal letto animato dall'intenzione di scriver qualcosa che dal mare ritraesse le infinite ed indefinibili emozioni, da me provate in dieci anni di esistenza sull'acqua salata<sup>45</sup>.

*La Bolina* intende mettere in luce l'origine del suo lavoro: nelle prime pagine della prefazione l'autore descrive l'attesa della sua ispirazione che gli si presenta come una scintilla impersonata dal fantasma di Ruggiero di Lauria, il quale si rivolge a lui chiedendogli di raccontare la sua storia:

Racconta le mie gesta sul mare, le imprese da me condotte su terra, le giostre a Palermo, la guerra del Vespro [...] Racconta altresì come preferissi esser fedele ad un uomo astuto e mendace piuttosto che ai miei compagni di gloria e di pericoli<sup>46</sup>.

La narrazione sembrerebbe essere sul punto di virare verso il romanzo storico, ma le visioni continuano e gli si presenta un uomo anziano vestito con la divisa della marina britannica del periodo di Giorgio III. Dopo l'esortazione a scrivere la storia di Ruggiero di Lauria, questa seconda visione assume le vesti di uno scrittore che gli consiglia di non cercare le storie lontano ma di guardare attorno a lui. Si tratta di Marryat (1792-1848), che è stato un ufficiale di marina inglese e scrittore di romanzi sull'ambiente della Marina: in un periodo in cui tutti i suoi conterranei si dedicavano al romanzo storico, mettendosi sulla scia di

---

<sup>44</sup> Gioachino Boyl di Putifigari (1815–1892) è stato un ammiraglio e politico italiano. Tra il 1861 e il 1862 fu segretario generale del Ministero della Marina; è stato anche Deputato nella VIII legislatura del Regno d'Italia e Senatore del Regno nella XI, XII, XIII e XIV Legislatura.

<sup>45</sup> J. La Bolina, *Bozzetti di mare*, vol. XXIII, serie 2, Firenze-Roma, Biblioteca della Gazzetta d'Italia, 1876, p. 7.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 11.

Walter Scott, Marryat si occupava del suo presente con un tono realista mescolato ad un certo humour; nella sua introduzione Jack La Bolina ricorda, infatti, *Peter Simple* (1834), *Mr. Midshipman Easy* (1836), *King's own* (1830), *Old Commodore* (1837)<sup>47</sup>. I suggerimenti di Marryat sono di partire dalla propria esperienza («Avete corso le onde cilestri come me e suppongo in compagnia, di nobili cuori, di fedeli amici e di gente allegra»)<sup>48</sup> allo scopo di creare una narrazione di certo effetto narrativo, osservando con attenzione quello che lo circonda: «invece di aguzzar l'occhio ai limiti dell'orizzonte come una vigia sul trinchetto, volgete l'occhio intorno a voi»<sup>49</sup>.

Jack La Bolina, quindi, con la comparsa di Marryat, vuole evidenziare i suoi modelli di riferimento, di cui ricapitola gli insegnamenti, che si riscontrano all'interno della narrazione di *Bozzetti di mare*:

Evocate tutto, dolci ricordi ed amari disinganni, le lagrime delle partenze dolorose; i baci degli arrivi lungamente attesi, l'entusiasmo del primo fuoco, il dispetto angoscioso della disfatta, rammentate le carezze del vento che soffia da terra carico degli effluvi di miriadi di fiori, la brezza che ha lanciato sul vostro capo gli spruzzi dell'onda iridati dal sole, rammentate le ansie delle rischiose manovre, l'oscurità delle notti, gli alberi piegati sotto lo sforzo delle vele rigonfie dal vento rammentate il cupo rombo del cannone che vi segnala un amico che chiede soccorso e la lancia che sfida la tempesta per recargliele e che ritorna trionfante... o non ritorna più<sup>50</sup>.

Nella sua scrittura si nota la preponderanza dell'elemento a lui noto, secondo appunto gli insegnamenti sopracitati: la prefazione si conclude mentre l'autore si sta confrontando con le sue visioni e viene interrotto dalla figlia che lo saluta e lo fa tornare alla realtà<sup>51</sup>. Per comprendere

<sup>47</sup> *Enciclopedia Treccani*, s.v. Marryat, Frederick.

<sup>48</sup> J. La Bolina, *Bozzetti di mare*, cit., p. 13.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>51</sup> Si riportano i titoli di tutte le novelle della raccolta: 1. *Gli Eroi del Castello di prora* (Zebù p. 17, *Bellagamba* p. 30), 2. *Le due lagrime di Baldassare Galli* (1, p. 39, 2, p. 42), 3. *Questione di vento* (Scirocco, p. 47, *Grecale*, p. 56), 4. *Gli amori di Maurizio di Monteselve con N 1/4 NE* (1, p. 62, 2, p. 65, 3, p. 68, 4, p. 71, 5, p. 74, 6, p. 77), 5. *I galloni di caporale* (p. 84), 6. *De profundis* (p. 90), 7. *Come si diventa marinari* (p. 95), 8. *Guardie di notte* (1, p. 106, 2, p. 110, 3, p. 113), 9. *Un Consiglio di guerra* (1, p. 117, 2, p. 119, 3, p. 127), 10. *Gloria ai vinti* (p. 130), 11. *Si balla a bordo* (1, p. 134, 2, p. 141, 3, p. 144, 4, p. 147, 5, p. 151).



in che modo La Bolina descriva il Mediterraneo all'interno delle sue narrazioni, si vedano alcuni esempi tratti dalle novelle. La prima presa in esame è *Scirocco*, in cui si segue la navigazione della nave *Clio*, che si trova tra la Calabria e le Eolie:

A dritta le montagne della Calabria, poche miglia distanti, si disegnavano in bruno-rossastro velato di grigio sul fondo opaco e grigio esso pure del cielo. A piè del monte un orlo bianco e sottile separava la tinta cupa di esso da quella chiara, ma ugualmente fredda del mare.

A sinistra, avvolte in un manto di nebbia leggera, staccavansi dal fondo uniformemente opaco dell'orizzonte le Isole Eolie, più decise nel contorno le prossime, a malapena visibili le lontane.

Di poppa la costa siciliana alzavasi a gradinate: al contatto dell'acqua la limavano le sabbie giallognole di Rasa Colmo, e sempre verso ponente, più in giù distinguevasi la lingua della terra di Milazzo, nera, spiccante sul resto più chiaro<sup>52</sup>.

Nel corso della narrazione Jack La Bolina non mostra il desiderio di approfondire le tematiche veriste che caratterizzano le opere dei suoi contemporanei, ma intende raccontare il 'suo' Mediterraneo con le sue esperienze senza renderle universali. La grande esperienza di navigazione dello scrittore è evidente nella puntualità con cui descrive le coste italiane viste dal punto di vista della nave, che per lui è come un essere vivente:

Le vele quasi piatte, cadevano lungo gli alberi, e venivano a mala pena curvate dalla brezza molle, carica di umidità, quando ad intermittenze dalla costa, spiravano corti, affaticati buffi di aria calda, snervante e malsana<sup>53</sup>.

Jack La Bolina descrive la vita della nave: il comandante a prima mattina si lamenta per il ponte della nave lavato male e ancora bagnato, poi il focus della narrazione si sposta sottocoperta, dove il medico e il macchinista giocano a scacchi, ma vengono interrotti perché il primo deve fare una medicazione e il secondo è chiamato dal Comandante. La novella si conclude con il commento del cappellano su quello che sta accadendo sulla nave: «si è messo il vento da Scirocco»<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> J. La Bolina, *Bozzetti di mare*, cit., pp. 47-48.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 55.

Il racconto successivo, *Grecale*, racconta un viaggio della nave *Euteppe* che si trova a largo della costa della Liguria, mentre il Comandante commenta con il tenente l'equipaggio:

Questa mattina, Comandante, quando alle 8 ho reso la guardia al signor B., l'aria era così chiara che si poteva distinguere ad occhio nudo sulla costa le più piccole cose come col cannocchiale. Nervi, Sori, Recco, si staccavano sul campo violaceo dell'Appenino con una nitidezza di contorno, ch'era un vero piacere<sup>55</sup>.

Anche in questo caso risulta evidente la consuetudine dell'autore con i luoghi messi al centro della narrazione: i venti del Mediterraneo sono indicativi, in questi due racconti, dell'umore dell'equipaggio; mentre il comandante è nella sua cabina a leggere, i marinai commentano: «Te l'ho detto, è di buon umore, soffia grecale; e son contento che mi ha invitato a pranzo. Ha un eccellente cuoco, quello che aveva sulla *Clio* l'Ammiraglio Collalto tre anni fa»<sup>56</sup>. Lo scrittore lascia che i lettori si immergano all'interno della vita della nave, lasciandosi cullare dai venti che accompagnano la navigazione.

L'importanza del Mediterraneo per Jack La Bolina è evidente anche nella novella *Gloria ai vinti*, in cui si ricorda la battaglia di Lissa:

Quanti si alzarono giulivi e salutarono il tiepido mattino di estate saturo ancora di rugiada, come l'aurora di un giorno di gloria, e la sera riposarono nell'onda oscura, cadaveri sformati e contratti dall'angosciose convulsioni di un'agonia breve, quanto crudele!<sup>57</sup>

Si tratta di un episodio storico che ha segnato profondamente la generazione di marinai italiani a cui appartiene La Bolina, come dimostra la puntualità con cui racconta la fenomenologia di avvenimenti che accadono agli equipaggi, ricordando anche le celebri navi che hanno partecipato alla battaglia:

Al *Re d'Italia*, la maestosa fregata che l'abisso inghiottì coi colori della patria fieramente sventolati alla molle brezza d'estate in testa dei suoi

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 130.

tre alberi e coi cannoni i quali sputarono sul nemico l'ultima carica prima di tacere per sempre nel silenzio eterno del profondo, col suo valoroso equipaggio che morì al grido più volte ripetuto di: *Viva il Re*. [...] Alla *Palestro*, la leggiadra corvetta dopo il Cappellini ed il Viterbo – dolcissimo amico – combatterono strenuamente le fiamme che li avvolgevano e soccomberono, eroi del dovere, nella lotta ostinata, e saltarono per aria con centocinquanta compagni non per inutile sacrificio di vite, ma per nobile compito di buoni marinari e di soldati dal cuore di bronzo<sup>58</sup>.

Nel complesso i racconti presenti in *Bozzetti di mare* mettono in luce la consuetudine con il mare di un uomo che ha trascorso la vita sul Mediterraneo e che ha scelto di farne il protagonista dei suoi racconti. I venti che descrivono gli umori dell'equipaggio e la presenza di storie condivise da tutti (come la battaglia di Lissa) mettono in evidenza un patrimonio condiviso di valori, che appartengono a chi ha il Mediterraneo come orizzonte condiviso, senza la pretesa, però, di lasciar scaturire da ciò una riflessione universale, come se l'autore non volesse farne un punto di partenza per una riflessione più strutturata sui temi collegati al Mediterraneo, lasciando che il 'suo' Mediterraneo prevalga sul resto.

### Conclusioni

Gli esempi di Navarro della Miraglia e di Jack La Bolina confermano la centralità della forma bozzetto all'interno dello scacchiere culturale postunitario. Lungi dal costituire dei casi eccezionali nel panorama del secondo Ottocento, i due scrittori rivelano una predisposizione per una letteratura apparentemente 'minore', ma che è stata in grado di adattarsi alle esigenze del tempo. Nell'ambito di un'interpretazione sociologica della cultura, con riferimento, in particolare, alla funzione ricoperta dalla letteratura negli anni della rivoluzione industriale – la cui portata è stata enorme sul mondo editoriale – è parsa necessaria una rivalutazione di testi che, da un punto di vista estetico, non hanno avuto le carte in regola per entrare a far parte del canone letterario. Per diversi decenni, il bozzetto ha rappresentato una via privilegiata, a metà tra l'intrattenimento e la sperimentazione<sup>59</sup>, per raggiungere un'ampia fascia di lettori, con-

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.

<sup>59</sup> Sul rapporto complesso e sulle reciproche influenze tra letteratura e giornalismo cfr. C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di G. Scalia, Bologna, Cappelli, 1959.

tribuendo al tempo stesso alla sua trasformazione in moderno pubblico di massa. Infatti, se per sopravvivere spesso hanno dovuto adeguarsi alle richieste formali dei direttori di quotidiani e periodici, che avevano necessità di riempire due o tre colonne di giornale con qualcosa di più appetibile per i lettori<sup>60</sup>, questi testi brevi sono riusciti a conservare una carica sperimentale, in grado di scuotere il pubblico anziché limitarsi ad assecondarne i gusti. Questa duplicità si ritrova anche nei bozzetti di Navarro e di Jack La Bolina, che sfruttando la vivacità di un genere in movimento, hanno saputo rimodulare il proprio invito alla riscoperta dell'Italia, scegliendo di volta in volta se soffermarsi sul paesaggio naturale o su quello umano, se far risaltare la durezza dell'esistenza o il richiamo del Mediterraneo, il pittoresco o la vita reale.

---

<sup>60</sup> Per approfondire le dinamiche del mercato editoriale di fine Ottocento cfr. I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati, 2018.





IRMA MARIA GRAZIA CARANNANTE  
Università di Napoli L'Orientale  
icarannante@unior.it

## TRANSITI MEDITERRANEI. UN POEMA DI MARIN SORESCU SUL VERSANTE UNIVERSALE DELLA TRADUZIONE

### Riassunto

Il Mar Mediterraneo è sempre stato il luogo delle traduzioni necessarie e impossibili (Derrida), ma anche delle traduzioni interminabili a partire dalla Bibbia ebraica (nella lingua greca del cristianesimo per assumere il carattere di universalità con il latino) fino ai giorni nostri. Il presente articolo intende mettere in luce alcuni aspetti legati alla dimensione temporale e spaziale di questo mare, in particolare a partire dalla traduzione in francese di un poema dell'autore romeno Marin Sorescu. L'opera è intitolata *Moi, le Méditerranéen*, contenuto nella raccolta *Traversarea* (La traversata). Qui, l'io lirico, proveniente dal paese del Mar Nero, sente metafisicamente un'appartenenza al Mediterraneo e alla romanità dell'Impero in seguito alla venuta a Tomi (l'attuale porto di Constanța, in Romania) di Ovidio, il quale ha composto alcuni suoi versi nella lingua dei Geti, una lingua sulle cui fondamenta si costruirà la futura cultura romena. Leggere Sorescu, come leggere le opere di altri scrittori "mediterranei" (o metafisicamente tali), vuol dire prestare attenzione ai processi culturali che sono transitati in questo mare e che hanno lasciato delle tracce ancora visibili negli abissi inconsci della scrittura. La loro letteratura è una diaspora che sovrverte lo spazio, il tempo, le appartenenze, e segue rotte che destabilizzano le coordinate sia orientali che occidentali.

**Parole chiave:** Mar Mediterraneo, Marin Sorescu, letteratura romena, *Moi, le Méditerranéen*, Mar Nero

### Abstract

The Mediterranean Sea has always been the place of necessary and impossible translations (Derrida). It is also the place of interminable translations starting from the Hebrew Bible (in the Greek language of Christianity to assume the character of universality with Latin) up to the present day. Starting from the French translation of a poem by the Romanian author Marin Sorescu, this study aims to highlight some aspects related to the temporal and spatial dimension of the Mediterranean Sea. The work is entitled *Moi, le Méditerranéen*, contained in the *Traversarea* collection (The crossing). Here, the lyric self, coming from the country of the Black Sea, feels a metaphysically belonging to the Mediterranean Sea and the Roman Empire following the arrival of Ovid in Tomi (the current port of Constanța, in Romania). The exiled Roman poet composed some of his verses in the language of the Getae, a language which would become the foundation for Romanian culture. Reading Sorescu, like reading the works of other "Mediterranean" writers (or metaphysically such), means paying attention to the cultural processes that have passed through this sea and that have left traces that are still visible in the unconscious abysses

of writing. Their literature is a diaspora that subverts space, time, belonging, and follows routes which destabilize both eastern and western coordinates.

**Keywords:** Mediterranean Sea, Marin Sorescu, Romanian literature, *Moi, le Méditerranéen*, Black Sea

I fenomeni che mi interessano  
sono infatti quelli che confondono i limiti,  
li oltrepassano, e fanno così apparire  
il loro carattere di artificio storico

Jaques Derrida<sup>1</sup>

Il Mediterraneo, mare dell'Europa e dell'Occidente, è l'incontro e, allo stesso tempo, lo scontro di tre continenti: Europa, Africa, Asia. In questi tre territori spesso e tuttora continua l'eterna incomunicabilità tra le tre religioni monoteiste: Ebraismo, Cristianesimo, Islam. Il Mediterraneo, infatti, come afferma Caterina Resta, è un «mare di differenze»<sup>2</sup> religiose, culturali, linguistiche che, tuttavia, nonostante sia stato storicamente lo scenario di tragici conflitti, è anche un luogo di dialogo, di scambi, di transiti, di infinite mediazioni, un spazio fluido che non può essere identificato con caratteristiche ben precise<sup>3</sup>. Secondo Predrag Matvejević, «il Mediterraneo è un luogo unico sul nostro pianeta: culla di civiltà, terra di dèi, giardino dell'Eden per taluni. In breve, un mare che unisce e divide»<sup>4</sup>.

La sua geografia "plurale" è composta da persone, luoghi, storie e culture composite che interagiscono tra loro e costituiscono il presente, ma anche quello che sarà il futuro dello stesso Mediterraneo, grazie all'inevitabile sovrapposizione di civiltà diverse nel corso della sua divenire. «Ma cos'è il Mediterraneo oggi? Un mare solido o una frontiera

<sup>1</sup> J. Derrida, *Il monolinguisma dell'altro o la protesi d'origine*, trad. it G. Berto (a cura di), Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 13.

<sup>2</sup> Cfr. C. Resta, *Geofilosofia del Mediterraneo*, Messina, Mesogea, 2012.

<sup>3</sup> Per un approfondimento sul tema mi permetto di rinviare ai seguenti testi: M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi, 1997; F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996; I. Chambers, *Le rotte del Mediterraneo*, Università degli Studi di Napoli L'«Orientale», Napoli, Il Torcoliere, 2005 e Id., *Le molte voci del Mediterraneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.

<sup>4</sup> P. Matvejević, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, trad. it. S. Ferrari, Milano, Garzanti, 1991, p. 21.



liquida, una barriera o un ponte?»<sup>5</sup>. La risposta è da ricercare, come spiega Chambers, nella “porosità” sociale dell’epoca contemporanea. In altre parole, coloro che si affacciano sulle sponde di questo mare, come spugne, assorbono, volenti o nolenti, tutto ciò che proviene dalle popolazioni “erranti”, divenendo quest’ultime parte del loro quotidiano. Con il trascorrere del tempo, il Mediterraneo è passato ad essere da una membrana semipermeabile a un filtro sempre meno efficiente dove il flusso umano si alterna inesorabilmente sia in un senso che nell’altro.

Tale movimento produce il fenomeno, sempre attuale, delle migrazioni di massa, con conseguenze culturali, storiche e politiche tangibili, che spesso eccedono i concetti idealizzati di *melting pot* e di multiculturalismo<sup>6</sup>, come si può osservare negli ultimi tempi con le politiche di propaganda xenofoba che annunciano a gran voce l’esistenza di un’“emergenza immigrazione”. La presenza fisica del migrante è la testimonianza in carne ed ossa che il mondo, nella sua estrema diversità e complessità, è effettivamente globale. Se si adottasse il punto di vista di una ragione più “ospitale”, nel senso di Jacques Derrida<sup>7</sup>, che tenga anche conto del valore etico della traduzione (necessaria e impossibile), il lato “minaccioso” di queste circolazioni cederebbe il posto a una valorizzazione dello spazio mobile e sperimentale in cui esse avvengono, uno spazio dotato di una dinamica sempre in corso di svolgimento, che consente all’umanità di rielaborare il senso di appartenenza al mondo in maniera più libera e democratica, ovvero un senso di appartenenza in continua trasformazione, alterato certamente, ma senza dubbio sempre nuovo ed eterogeneo, che dovrebbe essere naturalmente predisposto al dialogo<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> I. Chambers, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 62.

<sup>6</sup> I. Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, cit., p. 129.

<sup>7</sup> Cfr. J. Derrida, *Psyché*, Milano, Jaca Book, 2009.

<sup>8</sup> «A differenza dei secoli scorsi, oggi sarebbe molto più avvertita la consapevolezza che le radici sono comuni, e comune è anche la storia attraverso la quale ebraismo, cristianesimo e islamismo sono andati sviluppandosi. Tre storie diverse, ma che sarebbe difficile comprendere senza tener conto dei profondi rapporti culturali che s’intrecciano tra loro, della *comunanza* di temi, d’interessi, anche di ‘figure’. Nei tre monoteismi nati sulle rive del Mediterraneo, ci sarebbe un amalgama di saggezza e di slancio mistico, un equilibrio tra fede e ragione, tra ragioni del cuore e ragioni della ragione. Nessuno dei tre monoteismi avrebbe motivi per trasformarsi in strumento di sopraffazione, per diventare motore di una macchina da guerra. Questa lettura in positivo, che dev’essere considerata come una conquista dei nostri giorni, è tuttavia assai fragile. Come dimenticare che la

Il Mediterraneo, inoltre, aiuta paradossalmente a comprendere proprio cosa sia una cultura: nel suo pluralismo di “voci” è possibile infatti distinguere le diverse peculiarità che rendono unica ciascuna lingua, religione, tradizione, ecc. Come ha insegnato Jacques Derrida «il proprio di una cultura è di non essere identica a se stessa»<sup>9</sup>. Se una cultura nasce dal prendersi cura di ciò che appartiene a determinate tradizioni e a una specificata storia, essa può sopravvivere solo nella misura in cui continua il suo dialogo con le altre culture, facendosi oltrepassare da ciò che non le è “proprio”. Ormai è noto che interrogare tale “improprietà” consente di demolire le barriere mitiche di autoctonismo e di chiusura provinciale nei confronti di ciò che è diverso, ma non per questo bisogna celebrare un multiculturalismo inteso come un imprecisato miscuglio di elementi differenziati<sup>10</sup>.

Da questo punto di vista, il migrante, che rappresenta l’archetipo per eccellenza di una globalizzazione che risulta ingovernabile rispetto a quella offerta dalla retorica ufficiale, fa sollevare, dunque, nel circospetto e guardingo stato moderno, molto più di un interrogativo politico<sup>11</sup>. Temendo che le migrazioni possano attuare dei cambiamenti di *status* che metterebbero in discussione l’autorità stessa dello stato ospitante, lo stato legislatore potrebbe adottare una politica di diffidenza nei confronti dello straniero, al fine di proteggere i propri confini, le proprie leggi, la propria economia e la propria autonomia, generando tra le masse, come è noto, reazioni fobiche dovute alla minaccia di una possibile “invasione”:

La fobia dell’essere “inondati” e “invasi” [...] soffoca un ragionamento più ampio in una rabbia provinciale. Quest’ira timorosa inevitabilmente

---

storia ci narra di scontri, di guerre, di persecuzioni? Lo stesso dialogo interreligioso è diventato di moda abbastanza di recente, ed è limitato soprattutto ai *vertici*. Risponde a una più raffinata consapevolezza culturale e religiosa, tipica di ristrette élites, che sanno di non poter fare a meno – oggi – di una qualche forma di dialogo.» (F. De Sio Lazzari, *Tre monoteismi in un solo mare*, in AA. VV., *Le rotte del Mediterraneo*, Università degli Studi di Napoli L’“Orientale”, Napoli, Il Torcoliere, 2005, pp. 30-31).

<sup>9</sup> J. Derrida, *Oggi l’Europa. L’altro capo. Memorie, risposte e responsabilità*, trad. it. M. Ferraris, Milano, Garzanti, 1994, p. 14.

<sup>10</sup> C. Resta, *Il pluriverso mediterraneo*, in «Azioni parallele. Quaderni d’aria», n.7, 01 Maggio 2017: <https://www.azioniparallele.it/36-mediterranei/saggi/198-il-pluriverso-mediterraneo.html#:~:text=Mai%20%E2%80%99Cuno%E2%80%9D%2C%20il%20Mediterraneo,sempre%20al%20plurale%3A%20i%20Mediterranei>. Sulla questione del multiculturalismo e dei suoi effetti in Europa si veda: F. Sciacca, *Lo spettro esigente del potere. Appartenere, la malattia identitaria europea*, in *Masse, potere e paranoia*, F. Sciacca (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2012.

<sup>11</sup> I. Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, cit. p. 129.

ricade su una difesa pernicioso di rigidi localismi, ed è avallata in ogni dove dalla logica esclusivista dello stato moderno. In questa situazione, il migrante è già “inquadrato” prima ancora del suo arrivo, sistemato in un discorso pubblico le cui logiche e conclusioni circoscrivono straordinariamente la sua mobilità e le sue opportunità. Non si tratta puramente della messa in scena di stereotipi vigenti [...]. È piuttosto nella spettacolarizzazione della questione tramite il potere della copertura mediatica politicamente sensibilizzata nell’orchestrazione del dibattito pubblico e politico [...] che si costruisce l’immigrato come un “problema”<sup>12</sup>.

Nonostante la presenza di questo “problema”, le correnti culturali del Mediterraneo trasportano e plasmano rivoluzioni sociali, ridisegnando il volto delle città, non più relegate a confini giuridicamente regolamentati, bensì a soglie che si riconfigurano in continuazione. Si creano così degli spazi urbani dove la demarcazione è flebile, dove le frontiere si allargano all’interno delle culture, dei riti e delle usanze. Si realizzano intrecci tra storie meticce, culture spesso agli antipodi, religioni che entrano continuamente in conflitto, miti e leggende, lingue apparentemente incomprensibili, dal cui miscuglio però nascono tracce contemporanee di letteratura, musica, cinema, architettura e arte che hanno le proprie radici nella memoria e nella cultura di ciascuno<sup>13</sup>.

Da questa prospettiva, il poeta e saggista romeno, Dan Botta, in un periodo di grande fervore culturale in Romania, prima dell’imporsi del dogma stalinista del realismo socialista, aveva fornito in un suo saggio, intitolato *Conceptele Mediteranei* (I concetti del Mediterraneo)<sup>14</sup>, delle teorie interpretative sui fenomeni culturali, che costituivano a suo avvi-

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

<sup>13</sup> Fino alla metà del XX secolo le sponde del Mediterraneo erano amministrate da Londra, Parigi e Roma. Nel nostro presente, la rielaborazione e il riorientamento postcoloniale di quella storia ci spinge a considerare l’Africa e l’Asia in Europa, nella formazione storica, culturale e linguistica di una multiforme identità. Le musiche che rivendicano le loro origini a New York, Londra, Los Angeles e Kingston, subiscono traduzioni e trasformazioni, come nella grande poesia, che sono attinenti al transito, echeggiando e espandendo le traiettorie molteplici dei loro partecipanti. Trasportata dal suono stesso, questa nuova partitura trans-locale propone nuove geografie affettive che vanno ben oltre gli aspetti emotivi del senso d’appartenenza territoriale. Sono soglie tracciate, scritte, musicate oltre i confini culturali e storici della memoria e del mito identitario di una nazione (Cfr. I. Chambers, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, cit.).

<sup>14</sup> D. Botta, *Conceptele Mediteranei*, în *Limite și alte eseuri*, ediție îngrijită de D. Botta, București, Ed. Crater, 1996.

so l'origine delle peculiari formazioni artistiche che si riscontrano nello spazio mediterraneo:

Il cielo del Mediterraneo modella, destituisce l'ombra, rende le linee pure, la materia sensibile. Era naturale che lì si pronunciasse l'intenzione del tatto, il desiderio carezzevole, il gesto avvolgente. Levato su questi cieli della forma, l'uomo mediterraneo è, soprattutto, creatore di valori plastici, architettonici. Un luminoso sensualismo, un culto della sensazione lo anima. Dallo studio delle forme, dalla loro astrazione, dalla ricerca di una forma sempre più limpida, più generale, gli artisti del Mediterraneo hanno colto l'idea di una forma delle forme – l'assoluto plastico del mondo. Nella loro concezione l'universo è posseduto da un desiderio sensuale, dalla passione avvolgente. È l'inizio del ciclo, delle gravitazioni. Dante lo evoca facendo ruotare, sulle loro orbite, il sole e le altre stelle<sup>15</sup>.

Appassionato, come il filosofo e poeta Lucian Blaga, alle questioni della morfologia della cultura di Spengler e di Frobenius, Dan Botta definisce qui l'orizzonte spaziale attraverso cui si manifestano gli aspetti peculiari dell'anima mediterranea, che presiedono alla dimensione primigenia della creazione artistica europea, facendo riferimento ai modelli idealizzati della Tracia arcaica e seguendo la prospettiva greca e latina consegnata dai miti del bacino mediterraneo. Il mito letterario della Tracia di Dioniso e di Orfeo è una delle celebrazioni più elevate del genio poetico e della forza suggestiva delle parole, e costituisce una delle più misteriose e avvincenti forme espressive che siano mai state scritte. Qui la poesia si confonde con la teologia, la cosmogonia e l'escatologia, che diventano in tale contesto parti indivisibili dell'espressione lirica<sup>16</sup>. Lo stesso Eliade, a partire dalla teorizzazione mitico-estetica di Dan Botta, era convinto che il "fondo autoctono" dei Traci e dei Daci avesse svolto nella cultura romana il ruolo dei preindoeuropei nella cultura indiana, con la differenza che, mentre in India questi strati preindoeuropei e le loro espressioni culturali erano ancora osservabili,

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>16</sup> G. Rotiroti, *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2000, p.156. Per un studio sugli effetti del mito e della scrittura orfica nella poesia si vedano anche: C. Segal, *Il mito e il poeta*, Torino, Einaudi, 1995 e M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989.

l'apporto dei Daci poteva essere ricostruito solo in modo incompleto e approssimativo<sup>17</sup>.

La storia mitica di un luogo è dunque essa stessa un archivio di parole, di racconti, di narrazioni. Il mondo delle lettere, dei transiti e delle traduzioni, manifesta ed esprime la fisionomia di una collettività. Alcune opere letterarie hanno poi la fortuna di varcare i confini territoriali, di arrivare lì dove persino l'autore, nel tempo e nello spazio, non è riuscito ad arrivare. La letteratura appartiene ad un movimento liquido che si mescola nelle sue infinite correnti, creando nuove geografie dove le parole vengono in soccorso del pensiero. Nella fattispecie: «La letteratura mediterranea, con i suoi generi, le sue parole, i suoi testi ha attraversato frontiere, ha percorso territori proibiti, ha circolato sempre e comunque, attestandosi su crinali decisivi per la formazione del pensiero moderno»<sup>18</sup>.

I luoghi della letteratura rientrano in una struttura plurale composta da persone, territori, storie e culture che interagiscono tra loro e che sono in grado di raggiungere persino sponde più lontane. Infatti, scorrendo le mappe delle letterature interculturali e mediterranee, è possibile scoprire che questo mare possiede un suo *alter ego* levantino, anch'esso luogo d'incontro di civiltà e culture diverse. Si tratta del Mar Nero, definito da Neal Ascherson come il Mediterraneo d'Oriente<sup>19</sup>. Un mare che, nonostante le sue modeste dimensioni rispetto al suo "fratello maggiore" occidentale, è stato il grande spartiacque fra l'Europa e le

<sup>17</sup> «Era fuori di dubbio tuttavia che tra gli elementi comuni delle civiltà contadine dell'Europa sudorientale il più importante fosse stato il substrato tracio. A questo substrato si erano aggiunte nel corso dei secoli le influenze culturali della Grecia, della Roma imperiale, di Bisanzio e, soprattutto, del Cristianesimo. Ora, se le tradizioni popolari romene avevano conservato una parte dell'eredità traco-getica, come dovevo convincermi sempre più in seguito, mi pareva che i problemi della storia e della filosofia della cultura romena dovevano essere dibattuti su tutt'altro piano. In primo luogo, le creazioni popolari romene si articolavano in una prospettiva molto più vasta, poiché non erano solo "romene"; più precisamente, le loro dimensioni non erano "provinciali", non si limitavano alle frontiere della nazione romena. Un certo tipo di civiltà, cioè un modo specifico di esistere nel mondo, era espresso tanto dalla cultura popolare romena quanto dalle altre culture dell'Europa sudorientale, nonostante le loro diversificazioni e varianti che d'altronde sono una caratteristica del genio delle creazioni popolari dovunque nel mondo» (M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1. 1907-1937*, R. Scagno (a cura di), Milano, Jaca Book, 1995, pp. 213-214).

<sup>18</sup> G. M. Anselmi, *Premessa*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea. III. da Gogol' al Postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. IX.

<sup>19</sup> Cfr. N. Ascherson, *Mar Nero. Storie e miti del Mediterraneo d'Oriente*, Torino, Einaudi, 1995.

sconfinite steppe dell'Asia, nonché luogo d'arrivo di popoli migranti che si sono lasciati alle spalle impronte di straordinarie vicende storiche e leggende misteriose, resti di tragiche scomparse e di antichi regni. Qui, alcuni grandi autori della letteratura universale si sono soffermati per ascoltare quella forte "inquietudine umana" che ha segnato le popolazioni migranti nel loro transitare le rive di questo mare:

Come la morena di un ghiacciaio, la riva del Mar Nero è un luogo dove i detriti delle migrazioni e delle invasioni si sono depositati per più di quattromila anni. La riva stessa, consunta e silenziosa, parla della pazienza delle pietre, della sabbia e dell'acqua che hanno accolto tanta umana inquietudine e la sopravvivranno. Questa è la voce udita di molti scrittori – tra cui Puškin e Mickiewicz, Lermontov e Tolstoj, Anna Achmatova e Osip Mandel'st'am – che impararono ad ascoltare i deboli suoni e i grandi silenzi del Mar Nero e a misurarsi con un'estensione temporale di livello geologico. Per un attimo uscirono dai confini delle proprie vite pericolose e, nelle parole di Konstantin Paustovskij, appresero "l'amore per la saggezza e la semplicità"<sup>20</sup>.

In questo spazio si sono sviluppati particolari modelli di commistioni etniche e sociali che non sono ancora oggi del tutto scomparsi. Sul Mar Nero è ambientata la leggenda del viaggio degli Argonauti, che risale all'Età del Bronzo, in cui Giasone circumnavigando questo mare in cerca del Vello d'oro, racconta soprattutto che il mare è storia<sup>21</sup>. Sempre sulle rive dell'*Ex Ponto* il poeta Ovidio, mandato in esilio, dall'imperatore Augusto a Tomi (un'antichissima colonia greca nella terra dei Geti – popolo di origine tracia –, che costituisce l'attuale porto di Constanța, in Romania), continuò a scrivere, aprendosi alla lingua e alla cultura del luogo, portando sempre dentro di sé il dolore e la malinconia per l'esilio<sup>22</sup>. In una poesia dei *Tristia* è lo stesso Ovidio che rivela quanto egli avesse imparato molto bene la

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>21</sup> Per un più ampio e documentato studio sull'argomento da una prospettiva culturale romena, mi permetto di rinviare a: G. Lăzărescu, *Dicționar de mitologie*, București, Casa Editorială Odeon, 1992 e N. A. Kun, *Legende și miturile Greciei Antice*, București, Ed. Lider, 2003.

<sup>22</sup> Per un approfondimento si vedano i seguenti studi: L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*. Vol. 2. *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München, 1911 (consultabile al sito: [https://archive.org/stream/vorlesungenundab02trau/vorlesungenundab02trau\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/vorlesungenundab02trau/vorlesungenundab02trau_djvu.txt)) e J. C. Thibault, *The Mystery of Ovid's Exile*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1964.

lingua dei Geti<sup>23</sup> tanto da utilizzarla per comporre e scrivere alcune sue poesie che non sono giunte a noi. Il Mar Nero aveva colpito Ovidio come luogo malinconico, e tale tonalità emotiva si riflette nei *Tristia*, nel loro versante fortemente elegiaco e luttuoso. Grazie ai componimenti scritti in esilio nell'idioma autoctono, Ovidio ebbe la corona e il riconoscimento ufficiale di poeta presso questa comunità tracia che l'aveva accolto pacificamente. Secondo Marin Mincu, la presenza di Ovidio sulle sponde del Mar Nero ha determinato la nascita di una nuova identità culturale, la Romania, che ha riconosciuto le proprie radici nella Roma imperiale di Traiano. La presenza del poeta di Sulmona nel territorio dei Geti ha assunto una valenza paradigmatica nella futura cultura romena, rappresentando un esempio eterogeneo di ordine letterario, politico ed esistenziale<sup>24</sup>.

Il mito leggendario della Tracia, di Dioniso e di Orfeo, la Medea, il culto di Zalmoxis e la religione dei Geti, che credevano nell'immortalità dell'anima, come testimonia Erodoto, rientrano tutti nella tradizione del Mar Nero e rappresentano, allo stesso tempo, le radici culturali del popolo romeno, fornendo, inoltre, una struttura determinante alla cultura europea, in gran parte bagnata dalle rive del Mar Mediterraneo. Il Mare Bianco<sup>25</sup> – come gli Ottomani definivano il Mediterraneo – e quello Nero, da sempre luoghi di poesia, di storia e di cultura in cui si è creata e con-

<sup>23</sup> «Cumque ego de vestra nuper probitate referrem - nam didici Getice Sarmaticeque loqui - forte senex quidam, coetu cum staret in illo, reddidit ad nostros talia verba sonos: 'Nos quoque amicitiae nomen, bone, novimus, hospes'. Fabula narrata est postquam vulgaris ab illo, laudarunt omnes facta piamque fidem. Scilicet hac etiam, qua nulla ferocior ora est, nomen amicitiae barbara corda movet». (Poco fa, mentre raccontavo la vostra fedeltà – perché ho imparato a parlare il Sarmatico e il Getico – un vecchio, che si trovava in quel gruppo di persone, rispose con queste parole al mio discorso: 'Anche noi, caro ospite, conosciamo il nome dell'amicizia'. Dopo che ebbe finito di raccontare questa storia famosa, tutti lodarono i fatti e l'amicizia fedele. Perché anche in questa terra, della quale nessuna è più dura, il nome dell'amicizia commuove il cuore dei barbari). Ov. Pont. III 2, 39-43; 97-100. (Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Epistulae ex Ponto. Lettere dal Ponto. Testo latino a fronte*, trad. it. D. De Robertis, L. Galasso (a cura di), Milano, Mondadori, 2023).

<sup>24</sup> G. Rotiroli, *Il mistero dell'incontro*, Napoli, Università l'Orientale, 2012, p. 13-14.

<sup>25</sup> «... La Méditerranée, plus rive que mer ... il faut y accoster pour viser le coeur de la présence. Et si la parole d'écriture doit être arrachée aux tréfonds des langues, elle est confrontation infinie à cette mer ancestrale qui dit l'errance des racines, l'exil à la source de toute origine. Dans ce sens, toutes les mers sont méditerranéennes, dans le mouvement d'une imagination précédant l'imagination» (S. A. Tabassir, *Le retrait de la mer blanche*, dans *L'imaginaire méditerranéen*, textes réunis et présentés par P. Renard et N. Pontcharra, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 125).



tinua a crearsi l'identità dei diversi popoli europei, sono in sostanza due mari accomunati da incontri etnici, culturali, e religiosi che rappresentano la matrice del mondo in perpetuo mutamento, dove la lingua parlata tra le loro rive ha contribuito alla realizzazione della grande poesia europea.

Nel campo delle lettere romene, Marin Sorescu<sup>26</sup> rappresenta uno di quei poeti che, nato nel paese del Mar Nero (o meglio nell'area "Car-pato-Danubiana-Pontica", secondo un cliché che definisce lo spazio romeno), sente metafisicamente un'appartenenza al Mediterraneo e alla romanità dell'Impero in seguito alla venuta a Tomi di Ovidio, il quale, come si è detto, ha composto alcuni suoi versi nella lingua dei Geti, una lingua sulle cui fondamenta si costruirà la futura cultura romena. Nella terza parte del poema, *Moi, le Méditerranéen*, contenuto nella raccolta *Traversarea* (La traversata)<sup>27</sup> è possibile infatti leggere i seguenti versi che qui vengono citati dalla traduzione francese - traduzione che ha consentito al testo originale di Sorescu di assumere un tratto di universalità nell'incontro e nello scambio tra le due lingue, al di là delle barriere ideologiche e politiche che storicamente erano state erette prima dell'abbattimento della cortina di ferro:

Comme Roumain, je suis méditerranéen  
Par le Pont-Euxin – une aile, en direction  
Du froid, de notre mer,  
Comme Roumain je suis romain par le poète Ovide  
Qui a scandé à Tomis des vers en langue gète,  
Selon le modèle de ses Pontiques latins.

Je suis méditerranéen du matin au soir.  
Méditerranéen dans le Delta du Danube  
Blanc d'oiseaux,  
Dans la goutte de sueur salée  
Du pêcheur de nuages,  
J'adoucis la tourmente des hivers glacés  
Avec la souvenir des cyprès et des lauriers,  
Des oliviers et des orangers.

<sup>26</sup> Per uno studio critico sull'autore si vedano: E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, București, Ed. Cartea Românească, 1974; P. Marian, *Chei pentru labirint - Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu*, București, Ed. Cartea Românească, 1986; G. Carageani, *Invito alla lettura di Sorescu*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1999.

<sup>27</sup> M. Sorescu, *Traversarea: poezii*, București, Ed. Creuzet, 1994.

Je rêve à la lumière du Sud et je replante  
Le rêve solaire  
Dans les portails et les piliers des maisons de  
Bois, dans les boules de terre modelées à la  
Main,  
Dont jaillit un épi de blé haut comme une  
Lance<sup>28</sup>.

Marin Sorescu, uno dei maggiori poeti insieme a Nichita Stănescu della “nuova generazione” poetica che esordisce nel clima di disgelo ideologico degli anni '60, nacque a Bulzești in Romania nel 1936 da una famiglia contadina. Dopo gli studi si trasferì a Bucarest e lavorò nella redazione delle riviste romene “Viața studentască” e “Luceafărul”, divenendo più tardi capo redattore della casa editrice *Scrisul Românesc* di Craiova. Cominciò la sua carriera di scrittore prima come poeta, poi divenne drammaturgo e in seguito saggista e traduttore. Le sue opere, tradotte in molte lingue, testimoniano la grande originalità ed ecletticità della sua scrittura, ed è stato consacrato come il massimo esponente della poesia e della drammaturgia romena che ricopre un periodo che va dalla metà degli anni Sessanta fino agli anni Duemila<sup>29</sup>.

Di grande rilevanza per la sua peculiare scrittura furono i numerosi viaggi di studio in Europa, negli Stati Uniti e nel Messico. Nel poema qui riportato è possibile cogliere come tale influenza abbia giocato un ruolo essenziale, visibile nei continui rimandi storici e geografici relativi allo spazio Mediterraneo. In generale nella poetica di Sorescu, la vita e la poesia si presentano spesso come delle “metafore fondamentali”, come delle “esplorazioni della contingenza” che spesso risultano essere estenuanti per l'io lirico, logorandone ogni risorsa dello spirito

<sup>28</sup> M. Sorescu, *La Traversée*, traduction française de F. Cayla, sous le titre *Céramique* dans la *Collection Unesco d'oeuvres représentatives*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1984; oppure si veda: M. Sorescu, *La Traversée*, traduction française de J. L. Courriol, dans *L'imaginaire méditerranéen*, cit. p. 25.

<sup>29</sup> Durante quest'arco temporale ha ricevuto diversi premi nazionali e internazionali: il premio dell'Unione degli Scrittori Romeni per la drammaturgia nel 1968 e nel 1974; il premio “Le Muse” ricevuto dall'Accademia delle Muse a Firenze nel 1978 e il premio internazionale Herder a Vienna nel 1970.

nel corso del suo viaggiare verso una meta, quella della conoscenza, che si prospetta sempre irraggiungibile<sup>30</sup>.

Nella fattispecie, i versi soreschiani dedicati al *mare nostrum* sembrano voler situare l'umano al centro di questo mare, come un'isola fatta di "carne e sangue" («Une île de chair et de sang»). Un umano al centro di un universo fluido che si estende da est a ovest, dall'alba al tramonto: «Je suis méditerranéen / Du matin au soir», immedesimandosi in questa immensa distesa liquida che unisce e divide le culture orientali e occidentali dell'Europa. Al di là delle congiunture storiche, geografiche e culturali dei popoli e dei paesi mediterranei, l'immaginario del poeta, indossando le vesti trasparenti di questo mare, si pone sul cammino impervio della conoscenza allo scopo di trascendere meglio la realtà del quotidiano<sup>31</sup>:

[...]

Car la vérité, comme au temps d'Épictète,

Jaillit toujours d'un glissement de sens,

On ne se baigne jamais deux fois dans une même

Logique,

Dit le Méditerranéen,

Car nous pensons une chose au lever du soleil

Et une autre au coucher

Et la vérité est entre les deux...<sup>32</sup>

Citando il filosofo greco, rappresentante dello stoicismo di epoca romana, Epitteto, il poeta romeno si sofferma sulla questione della "verità". Nel *Manuale*<sup>33</sup> di Epitteto infatti, che costituisce una raccolta di 53 pensieri tratti dalle *Diattribe* – una trascrizione delle discussioni morali tra il maestro e i suoi discepoli – sono contenute delle indicazioni di carattere comportamentale, allo scopo di raggiungere una felicità che non può essere attaccata dalle contingenze della vita quotidiana. Tra queste

<sup>30</sup> Cfr. R. Merlo, *Il nemico invisibile: la poesia come lotta col mondo (Introduzione alla poetica di Marin Sorescu. II)*, in AA. VV., *Quaderni di Studi Italiani e Romeni 3*, Università degli Studi di Torino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

<sup>31</sup> F. Mayor, *L'imaginaire méditerranéen et le réel*, dans *L'imaginaire méditerranéen*, cit. p. 14.

<sup>32</sup> M. Sorescu, *La Traversée*, cit. p. 22.

<sup>33</sup> Epitteto, *Le diatribe e i frammenti*, R. Laurenti (a cura di), Roma, Laterza, 1960.

indicazioni il filosofo spiega l'importanza di non mentire: «questa è la natura della mente, di inclinare al vero, di non accettare il falso e di sospendere il giudizio di fronte all'incerto»<sup>34</sup>.

Per Sorescu questa verità proviene sempre da un «glissement de sens», uno «scivolamento di senso», che il Mediterraneo custodisce nelle sue profondità in cui convergono storie e vissuti diversi. Le lingue degli abitanti delle sponde di questo mare, seppur talvolta possono somigliarsi, non sempre riescono a comprendersi a causa di questo «cedimento del dire»<sup>35</sup>. Con Sorescu il senso, come «verità» epittetiana, scaturisce da un mutamento di valore dei contenuti: non è possibile fare il «bagno» due volte nella stessa «logica» mediterranea («On ne se baigne jamais deux fois dans une même / Logique, / Dit le Méditerranéen»), come si legge nei versi del poema, in quanto la gente che vive questo mare non ha un logos univoco, poiché esso è il risultato di diverse sovrapposizioni storiche e culturali. La gente di questo mare pensa una cosa all'alba e un'altra prima di coricarsi («Car nous pensons une chose au lever du soleil / Et une autre au coucher»): ai margini del Mediterraneo, al suo est e al suo ovest, c'è una distanza non solo geografica, ma anche temporale, che rende diverso il modo di pensare e la filosofia stessa dei popoli mediterranei (senza considerare l'altrettanta grande differenza esistente tra i paesi a nord e al sud di questo mare). Infine Sorescu indica, come nel paradosso di Zenone, che la verità sta sempre tra i due («Et la vérité est entre les deux»).

La «verità» soreschiana, ponendosi geograficamente e metafisicamente al centro del Mediterraneo («entre les deux»), viene così a configurarsi, paradossalmente, come il luogo del ricongiungimento ideale dei conflitti sociali, ideologici e religiosi che hanno segnato la storia del *nostro* mare. Una zona in cui le diverse singolarità compongono insieme un mosaico

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>35</sup> A proposito di questo senso soreschiano, occorre qui ricordare che nella scrittura, mentre il segno è insito in un sistema linguistico, differenziandosi infatti per opposizione ad altri segni, come insegna Saussure, il senso è in relazione al mondo, a un reale extralinguistico. Nel parlare, secondo Ricoeur, occorre però comprendere innanzitutto il mondo che questo parlare manifesta, il senso che esso fa trasparire. Si arriva a comprendere noi stessi solo come ultimo atto davanti al nostro parlare, e soltanto nel mezzo. Come ha spiegato Waldenfels: «è nel fra me e gli altri che si origina il senso» (B. Waldenfels, *Ordnung im Zwielicht*, Frankfurt am Main, M. Suhrkamp, 1987, p. 17).

armonico, un paesaggio umano, come auspicato da Fernand Braudel, in cui tutto si unisce e si ricompone in un'unità originale<sup>36</sup>. In questo "corpo" vivente, che è il mare, sia il pensiero che le attività quotidiane non possono che muoversi nello spazio dell'incertezza, dove la complessità culturale indebolisce gli schemi e i paradigmi precedenti, destabilizzando e decentrando le teorie e le sociologie del passato. Alla nozione di tempo in continua progressione, subentra la spirale aperta di contaminazioni eterogenee che costruiscono nuovi rapporti e quindi nuovi insiemi non ordinati, apparentemente dissonanti, dove possono emergere differenze sotto il segno dello sradicamento, vale a dire la nascita di soggetti, lingue, e storie costretti a trovare dimora in un mondo privo di garanzie.

Leggere Sorescu, come leggere le opere di altri scrittori "mediterranei" (o metafisicamente tali), vuol dire prestare attenzione ai processi culturali, che sono transitati nel Mediterraneo grazie anche alla traduzione, e che hanno lasciato tracce ancora visibili negli abissi inconsci della scrittura. La letteratura, in tal senso, può essere intesa come una diaspora dal luogo mitico delle origini che sovverte lo spazio, il tempo, le appartenenze, perseguendo imprevedibili rotte che destabilizzano le coordinate marittime sia orientali che occidentali di questo mare. Il poema di Sorescu, *Moi, le Méditerranéen*, dà dunque vita a una singolare percezione temporale, dove la storia che scorre cronologicamente, come i continui rimandi all'impero antico, viene succeduta da un tempo che si manifesta nell'istante, con l'inserimento del suo io lirico, vivo e attuale, all'interno di un'epoca passata. Dal momento in cui è avvenuta in letteratura la disgregazione dell'asse temporale<sup>37</sup>, dove risulta difficile inserire la storia nel tempo e l'uomo nella storia, l'unica possibilità che resta al poeta è quella di viaggiare sull'esteriorità temporale delle cose. In un certo senso è come se il tempo della sua poesia producesse super-

<sup>36</sup> F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano, Bompiani, 2017.

<sup>37</sup> «Di fatto, accade all'attualità ciò che è accaduto alla modernità: è già passata [...]. Non saremo mai vicini alla prossimità televisiva, i media non sono nostri contemporanei. Viviamo oggi uno scarto in continuo aumento fra la rapidità della loro trasmissione e la nostra capacità di cogliere e misurare l'istante presente. Più che la modernità o la 'post-modernità', il problema riguarda l'attualità e la 'post-attualità', in un sistema di temporalità tecnologica che non appartiene più all'ordine della lunga durata di un qualsiasi supporto materiale, ma unicamente della persistenza retinica e uditiva» (*Ibid.*, pp. 85-86).

ficie («fait surface»<sup>38</sup>), per sopperire alla «crisi della nozione di dimensione»<sup>39</sup>. Il “viaggio” di Sorescu sulle rotte del Mediterraneo è dunque un evento del passato che intende ricadere nell’irriducibilità temporale del suo presente, del suo scrivere nel presente. E ciò è possibile anche grazie alla traduzione che lascia visibile il proprio sedimento non come un corpo estraneo, ma come una traccia tangibile del suo passaggio. Certamente il lettore non sarà mai vicino alla contemporaneità dei suoi versi, scritti comunque in un’epoca lontana, ma la dimensione che essi producono liricamente fanno vivere al lettore uno scarto transitorio tra un Mediterraneo del ricordo e uno che parla ancora al tempo presente, in un’altra lingua dove la poesia ha trovato nuovamente il modo di incorporarsi nel mare delle differenze.

---

<sup>38</sup> P. Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988, p. 12.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.22.





BIANCA VALLARANO  
Università di Napoli L'Orientale, Université de Lille  
b.vallarano@unior.it

“OLTRE LA LINGUA FRANCA”.  
IL PLURILINGUISMO MEDITERRANEO DI ELISA  
CHIMENTI (NAPOLI 1883-TANGERI 1969)

**Riassunto**

Il presente articolo intende riflettere sulla declinazione del concetto di lingua franca mediterranea nell'opera di Elisa Chimenti, a partire dal caso di studio del racconto inedito *Khadija de l'île sarde*. Scrittrice, giornalista, insegnante ed antropologa, Chimenti ha viaggiato dall'Italia alla Tunisia al Marocco, per scegliere Tangeri come terra d'asilo/esilio. L'articolo affronterà prima la biografia e l'opera dell'autrice, per poi riflettere su come nella sua scrittura si riecheggino – non senza importanti differenze – il “pidgin franco” in uso nei porti del mar Mediterraneo tra il XVI ed il XIX secolo. Mescolando il francese con il napoletano, l'italiano, il tedesco, lo spagnolo, l'arabo, l'autrice costruisce una lingua profondamente ibridata e prismatica, nella quale confluiscono insieme alle forme espressive anche i diversi modi di dire, le tradizioni e le culture mediterranee, di cui Chimenti coglie tutte le affinità, i rimandi e le genealogie incrociate.

**Parole chiave:** Elisa Chimenti, lingua franca, plurilinguismo, Marocco, métissage

**Abstract**

This article aims to investigate the interaction between the topic of Mediterranean lingua franca and the work of Elisa Chimenti, considering the case study of the unpublished novel *Khadija de l'île sarde*. Writer, journalist, teacher and anthropologist, Chimenti travelled from Italy to Tunisia and ending in Morocco, where she finally chooses Tangier as her self-exile land. The article will first address the biography and the work of the author, and then it will analyse the way her writing recall - with significant differences - the “pidgin franco” that was common in the Mediterranean harbours between the XVI and the XIX century. Chimenti's multi-linguistic style entangles the French language with Neapolitan, Italian, Deutsch, Spanish and Arabic, therefore establishing a language that is profoundly hybrid and prismatic: it is a *mélange* of figures of speech, Mediterranean traditions and cultures, where all the connections, references and mutual genealogies are finely crafted together.

**Keywords:** Elisa Chimenti, lingua franca, plurilingualism, Morocco, métissage



Assise devant l'harmonium, Erna jouait des airs lents venus des Appennins – *Tu scendi dalle stelle o re del cielo* [...]. Didi entonnait un *villancico* d'Espagne en s'accompagnant du tambourin – *Camino des espinas, camino de flores, por donde caminan todos los pastores* [...]. Je chantais le *Stille nacht, heilige nacht* [...] appris dans l'exil<sup>1</sup>.

Che cosa sia la lingua franca ognuno lo sa finché non se ne è occupato<sup>2</sup>.

### Premessa

Prima di entrare nel merito degli aspetti linguistici della produzione di Elisa Chimenti è imprescindibile situarla, storicamente e biograficamente. Due sono i motivi. Innanzitutto, perché è un personaggio ben poco conosciuto: napoletana di nascita e tangerina di adozione, Chimenti è stata per lungo tempo esclusa da un canone basato su un identitarismo eurocentrico che ha sempre avuto ed ha ancora difficoltà ad accogliere identità plurali e composite<sup>3</sup>. In secondo luogo, e soprattutto, perché nella sua produzione la questione del posizionamento è fondamentale<sup>4</sup>. L'opera di Chimenti è infatti fortemente radicata nel territorio del Marocco, che fin da giovane abita e racconta. Una premessa è dunque necessaria sul suo rapporto con il cosiddetto "orientalismo", vale a dire il discorso sull'"Oriente" basato su stereotipi essenzialisti portato avanti da autori occidentali, conseguenza ed insieme sintomo

<sup>1</sup> E. Chimenti, *Khadija de l'île sarde*, inedito, Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti (FMEC), Tangeri, s. d., folii 263-304, f. 301.

<sup>2</sup> H. Stammerjohann, Presentazione all'edizione del 2004 di G. Cifoletti, *La lingua franca barbaresca*, Roma, Il Calamo, 2004, p. 5.

<sup>3</sup> Penso all'esclusione dal canone di autori ed autrici per questioni di pluri-appartenza geografica e culturale, per il loro aver attraversato confini, ma anche evidentemente per questioni di genere. «Il canone [...] è un fatto storico, un campo di tensione [...] laddove si incrociano diversi vettori: potere, interpretazione, conflitto, autolegittimazione, autorità, provvisorietà, ma anche tradizione, eredità, genealogia» (M. S. Sapegno, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in A. Ronchetti e M. S. Sapegno (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 20-21).

<sup>4</sup> Ogni soggetto è sempre situato, storicamente e culturalmente. «*To locate myself in my body means more than understanding what it has meant to me to have a vulva and a clitoris and uterus and breasts. It means recognizing this white skin, the places it has taken me, the places it has not let me go* [...] *Once again: who is we?*» (A. Rich, *Notes towards a Politics of Location*, in A. Rich (a cura di), *Blood, Bread and Poetry: Selected prose 1979-1985*, New York, W. W. Norton & Company, 1986, pp. 215-216 e 231).

di un disequilibrio nei rapporti di potere tra le due sfere<sup>5</sup>. Il caso di Chimenti ne è quanto mai lontano, per due ordini di ragioni<sup>6</sup>. Da una parte, perché Chimenti è italiana. Come scrive Barbara Spackman in *Accidental Orientalist*<sup>7</sup>, l'Italia è stata, almeno fino al 1861 se non oltre, «a dominated fraction of the dominant world»<sup>8</sup>. Gli italiani e le italiane che viaggiavano nel cosiddetto “Oriente” lo facevano nella maggior parte dei casi senza avere alle spalle un potere statale con ambizioni imperialiste, o istituzioni che li supportassero come era per francesi ed inglesi – e questo è estremamente vero nel caso di Chimenti, che con le istituzioni italiane ha sempre dovuto lottare. Ciò non vuol dire che l'Italia non abbia visto tra le sue fila autori orientalisti, bensì che:

These figures all write from margins that are geographical, political, and, through the textual constraints placed upon women's travel writing, gendered. [...] They produced narratives of transnational mobility that portray their encounter with Islamic cultures as a transformative one [...]. Crossing class, gender, dress, and religious boundaries as they move about the Mediterranean basin, their accounts variously reconfigure, reconsolidate, and often destabilize the imagines East-West divide that forms the foundation of every Orientalism<sup>9</sup>.

Per quanto riguarda il secondo ordine di ragioni – che si fonda sulla dicotomia tra sguardo esterno e sguardo interno, giudizio ed immediatezza, distanza e prossimità – è la biografia stessa dell'autrice a parlare, mostrando come essa sia intimamente legata alla società tangerina che racconta<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> E. W. Said, *Orientalism* (1978), London, Penguin Books, 2003.

<sup>6</sup> Oltre alle due ragioni della nazionalità e della biografia, hanno senza dubbio un peso nell'eventualità di un discorso orientalista – e in ogni caso nella tipologia di sguardo che si ha sul mondo – anche altri due fattori: il genere e la classe. Sono però spunti che andrebbero approfonditi e motivati.

<sup>7</sup> B. Spackman, *Accidental Orientalists. Modern Italian Travelers in Ottoman Lands*, Liverpool University Press, 2017.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1 e ss.

<sup>9</sup> B. Spackman, *op. cit.*, p. 7.

<sup>10</sup> Nell'Introduzione alla traduzione italiana di *Au coeur du harem* (e/o, 2000), A. Benzakour Chami riporta in traduzione un estratto da un omaggio reso a Chimenti da Abdelhamid Bouzid, che cito dall'originale: «*Elisa Chimenti n'est pas seulement une italienne car elle fut aussi dans les faits et pour plusieurs raisons, une marocaine tangerine. Notre nationalité n'est pas toujours celle que l'Administration inscrit sur notre passeport, elle est plutôt celle du groupe humain avec lequel nous avons choisi de vivre, celui dont nous avons partagé les joies et les*

### 1. Elisa Chimenti “donna mediterranea”

Elisa Chimenti – scrittrice, giornalista ed insegnante – è stata una figura centrale del panorama culturale della Tangeri della prima metà del Novecento. Autrice poliglotta, ha attraversato con il proprio corpo e con la propria scrittura le sponde del Mediterraneo dall'Italia al Marocco, nel segno di un dialogo continuo e proficuo tra le lingue, le culture e le religioni.

Chimenti nasce a Napoli l'8 novembre del 1883 da Rosario Chimenti, medico e poeta dialettale napoletano, e Maria Luisa Ruggio Conti, napoletana di padre sardo e madre francese<sup>11</sup>. Già nel 1884 la famiglia è costretta all'esilio a Tunisi, per cause discusse ma probabilmente legate all'impegno politico del padre nell'ambiente anarchico e socialista napoletano<sup>12</sup>. A Tunisi la giovanissima Chimenti entra in contatto con l'arabo e l'ebraico, lingue della formazione presso la scuola della *Alliance Israélite Universelle* che frequenta. Tra il 1890 ed il 1894 la famiglia si trasferisce a Tangeri. Qui, Chimenti continua la sua formazione presso la *Pharmacie Sorbier*, cenacolo culturale francese attorno al quale gravitano gli europei immigrati in Marocco<sup>13</sup>. Il risultato è una formazione plurilingue ed interconfessionale, che Chimenti prosegue con numerosi viaggi in Europa – tra Portogallo, Spagna, Inghilterra, Olanda, Polonia, Russia – e con gli studi universitari in Germania, dove consegue un diploma in *Études littéraires* e pubblica a Leipzig le sue prime due opere, *Meine Lieder* (1911) e *Taitouma* (1913)<sup>14</sup>. Rientrata a Tan-

---

*peines, celui que nous avons cherché à comprendre et avec lequel nous réalisons les idéaux de notre existence* » (A. Bouzid, *Hommage à Elisa Chimenti*, lettera inviata da Bouzid a M. G. Ferrante VC d'Italia a Tangeri, il 13/02/1998).

<sup>11</sup> Le notizie biografiche, quando non specificato, si reperiscono dall'Archivio redatto da Maria Pia Tamburlini l'8 febbraio 1998 (d'ora in poi *Archivio* 8/02/1998) a partire dalle fonti documentarie raccolte. Il documento è consultabile online: [https://www.elisachimenti.org/texte/biographie\\_elisa\\_doc/biographie\\_elisa\\_doc1.pdf](https://www.elisachimenti.org/texte/biographie_elisa_doc/biographie_elisa_doc1.pdf) (16 marzo 2023).

<sup>12</sup> Si muovono in questa direzione le fonti reperite su “Le Journal de Tanger” (articoli del 12/05/1962 e del 26/12/1981) e le ricerche che sta svolgendo Camilla Cederna (Université de Lille) presso l'archivio del Ministero Affari Esteri (MAE) di Roma.

<sup>13</sup> Per il ruolo della *Pharmacie* nella formazione di Chimenti, cfr M. S. Zemmouri, *Lieux de Tanger dans Souvenirs d'une Tangéroise d'Elisa Chimenti*, in K. Amine, A. Hussey, B. Tharaud, J. M. Goni Pérez (a cura di), *Performing/Picturing Tangier. Tanger scénique*, atti del convegno dell'8, 9, 10, 11 febbraio 2007, Chellah, Tangier, pp. 169-176: «Un lieu caractérisé donc par le pluralisme politique, idéologique, linguistique et culturelle qui la marquera profondément et contribuera à sa formation» (p. 172).

<sup>14</sup> Di questo periodo all'estero non abbiamo fonti ufficiali. Rimangono solo testimonianze scritte dell'autrice (VCGIT - Vice Consolato Generale Italiano di Tangeri, *Curricu-*

geri, sposa nell'agosto del 1912 il conte polacco naturalizzato tedesco Fritz Dombrowski, perdendo così la cittadinanza italiana. Nell'autunno dello stesso anno, il marito viene rimandato a Berlino, dove è internato in un ospedale psichiatrico. Chimenti impiegherà più di dieci anni per ottenere il divorzio e non riuscirà mai più a riavere la cittadinanza italiana.

A Tangeri, tra il 1912 ed il 1914 Chimenti insegna presso la *Deutsche Schule*, finché nel 1914 fonda, insieme alla madre, la prima Scuola Italiana<sup>15</sup>. La scuola ha vocazione interconfessionale, è aperta a tutti senza distinzione di genere, classe, origine, e propone oltre alle materie di insegnamento tradizionali anche corsi di lingue, teatro, disegno, ginnastica e musica, laboratori di cucito e di poesia<sup>16</sup>. Incarnava «uno spirito liberale, che lei [Chimenti] aveva ereditato da suo padre, il Garibaldino, mettendo sullo stesso piano Cavour e Giovanna d'Arco»<sup>17</sup>. Nel 1919 la scuola fu riconosciuta – e parzialmente sovvenzionata – dalle autorità italiane e nel 1927 passò, contro il volere delle fondatrici, nelle mani dell'Associazione Nazionale Italiana per il Soccorso dei Missionari all'Estero (A.N.S.M.I. poi A.N.I.). La sede fu allora trasferita presso il Palazzo Littorio e le due donne furono licenziate, senza spiegazioni e senza alcuna indennità. È certo che Elisa Chimenti non accettò il regime mussoliniano, né aderì mai al fascismo. Fu reintegrata nella scuola - in condizioni precarie - dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Negli anni di lontananza dalla scuola italiana, tra il 1928 ed il 1946, Chimenti si dedicò con più assiduità alla scrittura. Pubblica la raccolta di racconti *Èves marocaines* (Les Éditions Internationales, Tanger, 1935)<sup>18</sup> e la raccolta di canti *Chants de femmes arabes* (Plon, Paris, 1942)<sup>19</sup>. Col-

---

*lum Vitae* del 21/06/1956 in *Archivio* 8/02/1998) e le testimonianze di chi l'ha conosciuta (A. I. Laredo, *Préface* a E. Chimenti, *Le Sortilège et autres contes séphardites*, Tanger, Éditions Marocaines et Internationales, 1964, pp. 604-605). Anche delle opere pubblicate non c'è traccia, se non la testimonianza nel CV (VCGIT).

<sup>15</sup> Per la storia della scuola italiana, cfr. F. Tamburini, *Le istituzioni italiane di Tangeri* (1926-1956): “quattro noci in una scatola”, ovvero, mancati strumenti al servizio della diplomazia, in « Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente », 61, 3/4, 2006.

<sup>16</sup> M. P. Tamburlini, *Chronologie*, in [https://www.elisachimenti.org/biographie\\_fr.html](https://www.elisachimenti.org/biographie_fr.html). (4 marzo 2023). Tamburlini cita l'intervista di Emanuela Benini a Elena Benedetti Cousandier del 4/02/1997.

<sup>17</sup> G. Decrop in *Le Journal de Tanger*, 26/12/1981, in *Archivio* 8/02/1998.

<sup>18</sup> In E. Chimenti, *Anthologie*, Mohammedia/Casablanca, Éditions du Sirocco/Senso Unico Éditions, 2009, pp. 433-602.

<sup>19</sup> In E. Chimenti, *Anthologie*, cit., pp. 779-870.

lavora con numerosi giornali marocchini ed internazionali quali *Lokal Anzeiger*, *La Vigie Marocaine*, *Maroc-Monde*, *Mauritania*, *El Annouar*, *La Feuille d'avis de Vevey*, *Le Journal de Tanger*<sup>20</sup>. Dal 1935 riprende anche l'attività di insegnante, tenendo lezioni di arabo letterario presso l'*École libre musulmane* – fondata dall'amico Si Abdellah Guennoun, filosofo e politico nazionalista e riformista –, dove è l'unica donna europea ammessa ad insegnare. Si avvicina così alle lotte di liberazione del popolo marocchino, che sostiene ed alle quali partecipa attivamente<sup>21</sup>.

La sua produzione letteraria fu prolifica e variegata e continuò anche una volta ripreso l'insegnamento. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta furono pubblicati il romanzo *Au cœur du harem* (Les Éditions du Scorpion, Paris, 1958)<sup>22</sup>, la raccolta *Légendes Marocaines* (Les Éditions du Scorpion, Paris, 1959)<sup>23</sup>, la raccolta *Le sortilège et autres contes séphardites* (Éditions Marocaines et Internationales, Tanger, 1964)<sup>24</sup>, ed il romanzo storico-enciclopedico *Petits blancs marocains*, comparso a puntate su *Maroc Monde* e *Le Journal de Tanger*<sup>25</sup>. Stampò anche, tra il 1963 ed il 1965, un manuale di grammatica araba per gli alunni della scuola italiana<sup>26</sup>. Nel Fondo Elisa Chimenti, presso il *Palais des Institutions Italiennes* a

<sup>20</sup> Cfr. in *Archivio* 8/02/1998 i CV redatti da Chimenti del 21/06/1956 e del 29/05/1957.

<sup>21</sup> Cfr. in *Archivio* 8/02/1998 l'intervista del 14/10/2010 di Abdessammar Achab, direttore della *Bibliothèque A. Guennoun* ed allievo di Chimenti presso l'*École Libre Musulmane*: «Chimenti était toujours présente, parmi les autorités marocaines, aux manifestations pour l'Indépendance du Maroc. Elle avait participé aussi, en 1947, devant l'École Libre Musulmane à la manifestation où était présent le prince héritier Moulay Hassan, futur Hassan II, défiant le Protectorat et réclamant l'indépendance de son Pays». Sulle posizioni politiche di Chimenti, cfr. C. Cederna, *Elisa Chimenti : écrivaine en exil, arabophile et antifasciste*, in « OLTREOCENO, Rivista sulle migrazioni », 20, *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteurs contemporaines*, n. speciale diretto da Catherine Douzou, Alessandra Ferraro e Valeria Sperti, 2022, pp. 171-186.

<sup>22</sup> In E. Chimenti, *Anthologie*, cit., pp. 181-432. Traduzione italiana: *Al cuore dell'harem*, a cura di E. Benini, Roma, E/O, 2000.

<sup>23</sup> In E. Chimenti, *Anthologie*, cit., pp. 21-180. Traduzione inglese di una selezione: *Tales and legends of Morocco*, New York, Obolensky, 1965.

<sup>24</sup> In E. Chimenti, *Anthologie*, cit., pp. 603-778. Traduzione spagnola di una selezione: *Cuentos del Maruecos Español*, Madrid, Clan Editorial, 2003.

<sup>25</sup> L'autrice afferma di averlo pubblicato a "Lepp." nel 1950 (cfr. in *Archivio* 8/02/1998 il CV del 21/06/1956) ma l'edizione non è stata ritrovata. Sono stati ritrovati invece alcuni dei racconti, comparsi a puntate sui giornali tra il 1950 ed il 1960. Il dattiloscritto completo in bella copia è conservato presso il Fondo Elisa Chimenti.

<sup>26</sup> Esiste una copia di questo testo nel Fondo ma non una vera e propria edizione. È probabile che il testo sia stato stampato individualmente ad uso degli alunni della scuola.

Tangeri, sono oggi conservati oltre trenta inediti tra romanzi, raccolte di racconti, opere poetiche e saggistiche<sup>27</sup>.

Nel 1957 riceve la medaglia di Cavaliere al Merito della Repubblica Italiana, per la sua opera di insegnante nella Scuola Italiana. Eppure, a nulla valsero le petizioni e le lettere indirizzate, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, al Consolato italiano di Tangeri nonché al ministro degli affari internazionali e poi Presidente della Repubblica Antonio Segni, per ottenere una qualche indennità<sup>28</sup>. Chimenti continuerà fino al 1966 la sua attività sempre precaria di insegnante, nonostante le privazioni e le difficoltà economiche. Abbandonata dalle istituzioni, morì il 15 agosto del 1969.

## 2. *Khadija de l'île sarde*

Il racconto lungo *Khadija de l'île sarde* si trova in appendice al romanzo *L'appel magique de l'Islam*<sup>29</sup>. I due dattiloscritti - inediti in bella copia, senza correzioni manoscritte - sono conservati insieme agli altri documenti dell'autrice nel Fondo Elisa Chimenti a Tangeri<sup>30</sup>.

Entrambi i testi raccontano storie di conversione, o storie di "*Moulaïdes*", come spiega Chimenti in esergo, i «*rénégats ou tornadizos*»<sup>31</sup> che da cristiani sono divenuti musulmani. *L'appel magique de l'Islam* racconta la storia di esilio e di erranza fisica e spirituale di un cristiano convertito all'Islam tra Spagna e Marocco. *Khadija de l'île sarde* è ancora una storia di esilio e conversione che finisce in Marocco, ma partendo da Napoli – ed ancor prima, fuori del testo, dalla Sardegna – e passando per la Tunisia. È quindi un racconto semi autobiografico, scritto in prima persona femminile, in cui Chimenti si sovrappone al personaggio

<sup>27</sup> Gli inediti, inizialmente catalogati negli anni '90 da Maria Pia Tamburlini, sono da alcuni anni oggetto di un Laboratorio Associato Internazionale di ricerca e di edizione, coordinato da Camilla Cederna (Università di Lille).

<sup>28</sup> Cfr. in particolare VCGIT, Lettera delle insegnanti del 3/10/1959 e risposta del MAE del 5/11/1960; VCGIT, lettera del 19/05/1962; VCGIT, Lettera al Presidente della Repubblica dell'8/04/1964; VCGIT, Lettera del Consolato di Tangeri all'Ambasciatore Pio Archi DGRC MAE di Roma.

<sup>29</sup> E. Chimenti, *L'appel magique de l'Islam*, inedito, *Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti*, 262 folii.

<sup>30</sup> Il testo è stato consultato grazie alle scannerizzazioni del dattiloscritto e soprattutto grazie alla trascrizione fatta da Barbara Sommovigo (Università di Pisa). L'edizione bilingue a cura di Camilla Cederna è in corso di pubblicazione presso le edizioni ETS, Pisa.

<sup>31</sup> E. Chimenti, *L'appel magique de l'Islam*, cit., in copertina: «*Lors de l'invasion arabe, de/ nombreux chrétiens devinrent/ musulmans. On les appela :/ Moulaïdes, rénégats ou tornadizos*».

di Khadija e ripercorre, con lei, alcune tappe della propria biografia. Sovrapponendosi, con l'intreccio delle rispettive biografie, le due voci della protagonista e dell'autrice, si suggerisce un'identificazione della lingua di Khadija con la lingua di Chimenti, che come lei ha attraversato quegli spazi e ne ha assorbito le specificità linguistiche e culturali<sup>32</sup>.

Scritto in francese, il testo è intessuto di termini in italiano (dal fiorentino dantesco ai dialetti meridionali, tra napoletano, siciliano e calabrese) ed in arabo, ma anche in tedesco, spagnolo e latino. Già il titolo del testo preannuncia questo *métissage*<sup>33</sup>, associando – nella forma linguistica francese – le origini italiane sarde della narratrice con il nome arabo della protagonista e della figura storica musulmana. *Khadija*<sup>34</sup> è infatti la prima moglie del Profeta e prima convertita all'Islam, ed è il nome che l'io narrante – che viene chiamato all'inizio Donna Lina (280) – sceglie per sé dopo la conversione. La Sardegna è l'isola degli antenati da cui Khadija-Elisa sente di provenire, mescolando e riconfigurando le genealogie familiari in funzione del messaggio della conversione, nella prospettiva del quale la protagonista si avvicina alla linea genealogica sarda e quindi "saracena" – quasi una prefigurazione dell'avvicinamento all'Islam che verrà<sup>35</sup>. Tra questi punti (semi)fermi, quindi, una serie di *filles rouges* si intrecciano:

Mes lointains aïeux les Sarrasins [...] s'étaient rendus maîtres de l'Ile Sarde et y avaient régné pendant plusieurs siècles. Ils y avaient laissé, en

<sup>32</sup> È un aspetto importante. Nella raccolta *Le sortilège et autres contes séphardites*, ad esempio, che si focalizza sulle vite degli ebrei sefarditi in Marocco, la lingua è profondamente diversa, rispecchiando quella dei personaggi descritti (quindi un francese ricco di termini spagnoli ed ebraici, alcuni arabi, mai italiani né tedeschi o latini).

<sup>33</sup> Per la definizione del termine cfr. F. Laplantine, A. Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997: «*Le métissage [...] s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité. [...] Le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue*» (pp. 8-10).

<sup>34</sup> Sul personaggio di Khadija e sull'importanza del suo ruolo nel periodo della nascita dell'Islam, cfr. F. Mernissi, *Le Harem politique. Le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987.

<sup>35</sup> Nella ricostruzione biografica, Chimenti salta la generazione dei genitori, definendo la protagonista di madre francese e di padre sardo. Nei fatti, la madre era napoletana di padre sardo e madre francese; il padre era napoletano, con antenati inglesi (viene citato nel testo Lord Tiberio Cavallo, 266). Questo "schiacciamento" genealogico è anche – come sottolinea Cederna – uno strumento per "eternizzare" la condizione esiliaca, cfr. C. Cederna, *Alterità e métissage nella scrittura di esilio di Elisa Chimenti "eterna viaggiatrice nel*



la quittant [...] une partie de leurs croyances, leur amour de la guerre, leur soif de vengeance et, dans les « mystérieuses nurrage », des génies frères des « patruncelle du locu », filles dégénérées des dieux lares, et des djinns orientaux. [...] Santa Chiara, devait faire une chrétienne de la mauresque que j'étais (264-265).

Il testo è diviso in tre parti. La prima parte, senza titolo (263-286), ripercorre l'infanzia della protagonista<sup>36</sup>. Si apre sulla nascita a Napoli e sui primi mesi di vita insieme alla famiglia allargata<sup>37</sup>, la madre – «une Parisienne que la Commune avait chassée de France [...] en bonne Française ennemie de l'injustice» (263, 266) – ed il padre – «il luttait pour le peuple contre les grands et défendait avec passion ses droits méconnus» (265). Quando la protagonista ha sei mesi di età, al padre – «jugé dangereux en haut lieu, persécuté» (265) – viene imposto l'esilio. La famiglia si sposta quindi in Tunisia, nella «ville des Beys» (267), e poi, all'età di quattro anni, ad Halfaouine (267). Qui, comincia la vera e propria infanzia dell'autrice, che nella grande casa araba, il *dar*<sup>38</sup> – «si différent [...] de nos palais napolitains» (268) – inizia a conoscere ed esplorare il mondo a partire dalle terrazze, dal *riad*, dalla voce del *mouddhen* e dalle persone che attraversano la casa, come la nutrice Rafaella, Meridah, l'interprete del padre, Joselito, il giardiniere, Nzula,

*paese delle chimere*”, in C. Licameli e S. Tatti (a cura di), *Scrittrici in esilio tra Otto e Novecento: luoghi, esperienze, narrazioni*, Roma, Quodlibet, 2022, pp. 121-140.

<sup>36</sup> Seguendo il testo, si scrive che 48 ore dopo la nascita della protagonista avviene il terremoto di Casamicciola: «J'avais tout juste quarante-huit heures et je dormais [...] lorsque le Vésuve [...] donna des signes de colère [...] ce fut le désastre de Casamicciola» (265). Elisa-Khadija sarebbe nata quindi il 26 luglio 1883, anche se questo è in contraddizione con quello che si dice prima, vale a dire che mentre nasceva i droghieri iniziavano a preparare i dolci per Ognissanti (263), quindi in novembre. Infatti, Chimenti nasce l'8 novembre 1883. Più avanti, si scrive che al tempo del viaggio in Tunisia aveva sei mesi: «Je n'ai gardé nul souvenir de ce voyage. Comment l'aurais-je pu, je n'avais que six mois ? » (267). Sarebbe quindi partita con la famiglia per il Nord Africa tra il Gennaio e l'Aprile 1884.

<sup>37</sup> Le voci che circondano la protagonista in questa prima fase napoletana (263-266) sono molte. Dopo il padre e la madre, viene nominata Rafaella, la nutrice calabrese, a cui seguono i «castagnari», gli *épiciers* e i «lazzaroni», poi Donna Maddalena Micione, la Vammana, il padrino Carlo Quinto e la madrina Donna Marietta Nolli.

<sup>38</sup> Tipica abitazione dell'Africa nord-occidentale, composta da grandi cortili con giardini, stanze lunghe e strette e terrazze. Può sembrare paradossale che a simbolizzare l'incontro tra le voci sia proprio questo spazio chiuso dalle mura spesse che è tradizionalmente simbolo di chiusura e prigionia, e tuttavia è un topos che ritorna (cfr. F. Mernissi, *La terrazza proibita*, Firenze, Giunti, 1994).



la domestica, Ourida, Safia, Ali, Mahmoud, gli amici. Emerge già in questa prima parte un'attrazione profonda ed ancestrale nei confronti dell'Islam, che spicca in confronto alla sterilità della religione cattolica nella quale viene educata<sup>39</sup>. La seconda parte, *Midi* (287-290), porta la data del giugno 1914<sup>40</sup> quando l'autrice ha trent'anni di età, e racconta l'episodio della "*appel de l'Islam*", che preannuncia la conversione. È divisa in due parti. Nella prima è notte, e domina l'aspetto sonoro: la protagonista sul punto di addormentarsi sente da un patio lontano una *malaguena*<sup>41</sup>. Poco dopo, in sogno, le arriva una visione in cui un uomo (o un angelo) la invita alla preghiera. Nella seconda parte, al mattino, racconta il sogno ad un amico e poi, confrontandosi con la sorella mentre si recano insieme in Chiesa, ode la *chahada*<sup>42</sup>, la professione di fede dell'Islam: «Ce n'est pas une illusion, cette voix je la connais: c'est la même qui, jadis, m'appelait sur les terrasses de Halfaouine [...] C'est l'appel irrésistible, l'appel impérieux de l'Islam, comment pourrais-je lui résister?» (290). La terza parte, *Le soir* (291-304), è senza data, ma segnata dalla consapevolezza di esser entrata nell'età della vecchiaia e intessuta di ricordi d'infanzia. La conversione è avvenuta, ed è il salvagente al quale aggrapparsi di fronte al terrore della morte che incombe: «mon esprit [...] s'accroche désespérément à la foi d'Islam et que je crie vers Dieu dans ma crainte de la solitude et de la mort. [...] Je n'ai plus d'effroi, une paix ineffable inonde mon âme, la *coubba* forte et puissante de confiance et de foi me protège» (295-304).

<sup>39</sup> Le preghiere cattoliche (in alfabeto latino, alla base della cultura delle sue origini) «je [les] répétais sans les comprendre» (281), mentre la voce del *mouddhen* (incomprensibile nel significato) è «nouvelle et pourtant familière» (268).

<sup>40</sup> Alcuni documenti indicano il 1914 come la data in cui Elisa Chimenti si è trasferita definitivamente in Marocco dalla Tunisia. In realtà, sembrerebbe essere l'anno in cui la famiglia è stata registrata dalle autorità consolari. Sappiamo che la famiglia era a Tangeri già tra il 1890 e il 1894. Inoltre, anche dai suoi viaggi in Europa e dal soggiorno tedesco, Elisa Chimenti è tornata sicuramente prima del 1914, poiché insegna alla scuola tedesca dal 1912 al 1914. Il 1914 è anche la data della fondazione della Scuola Italiana.

<sup>41</sup> Forma musicale tradizionale del Sud della Spagna, di solito accompagnata dalla chitarra.

<sup>42</sup> La dichiarazione, a voce alta, della propria fede: «Je témoigne qu'il n'y a de Dieu que Dieu. Je témoigne que Mohammed est le Prophète de Dieu» (287).

## 2.1 *Le genealogie incrociate*

Alla voce di Khadija/Elisa, già plurale di per sé, si mescolano in queste pagine le voci, le credenze, i modi di dire, i proverbi dei personaggi con i quali entra in contatto, ognuno con il proprio specifico patrimonio di conoscenze da condividere. E nella protagonista tutte queste voci e queste identità provenienti da ogni parte del Mediterraneo e già profondamente interrelate, si uniscono e si assommano. Nelle *pièces* lunghe e strette del *dar*, dove le donne si riuniscono in inverno, non potendo trovarsi nelle terrazze, la protagonista impara a conoscere le storie, composite e trasversali tanto da un punto di vista geografico quanto di classe, delle donne che la circondano. In questi momenti collettivi, sono rievocate le leggende popolari di San Nicola, Filomena e Santa Lucia (277), che si mescolano con i racconti del folklore napoletano che sottolineano, nel loro dispiegarsi, le reminiscenze delle dominazioni spagnole e saracene che si sono susseguite sulle coste della Campania e della Sicilia, per finire nella bocca di Catarina, «plus andalouse qu'italienne» (278)<sup>43</sup>. Si ripercorrono le avventure del "Capitan di Spagna", raccontato nella melodia dello *zejel*, poema a rima unica nato nella Spagna islamica in lingua araba «aux harmonies mi-orientales et mi-occidentales» (278)<sup>44</sup>. Nei versi recitati da Nannina *l'ignorante* (278) si influenzano a vicenda la tradizione epica di Rinaldo e quella della musica arabo andalusa, che scandisce il ritmo degli amori del cavaliere<sup>45</sup>. Queste leggende si combinano

<sup>43</sup> «C'était le conte de Mammarella, Psyché latine aux langueurs inconnues de la Grèce, où les aventures du «Capitan di Spagna» qui voulait affamer le bon peuple en le privant de fruits; le drame lamentable d'Angiolina et de Capri qui avait laissé mourir ses parents pour suivre un duc de Castille et le triste refrain de Masaniello: « Masanielle, puverielle / « Faticava pe mangia...» (278).

<sup>44</sup> Chimenti spiega in nota che la storia del "Capitan di Spagna" è uno *zejel*: «D'après Ibn Khaldoun (1332) et Abbou Hassan le Sévillan aurait été le «zejel», un poème à rime unique, aux harmonies mi-orientales et mi-occidentales. Le Zejel, inventé par un poète musulman-andalous, le moqaddem Ben Moustapha el Cabri, originaire de Cabra (région de Cordoue) se répandit en France et en Italie [...] Les poètes espagnols du Moyen-âge l'emploierait fréquemment. Il ne disparut qu'au XVII siècle en Andalousie. La poésie populaire marocaine conserve toujours le souvenir de cette poésie arabo-andalouse» (278). Laplantine e Nouss citano come esempio di *civilisation métisse* proprio l'Andalusia del Medioevo (Laplantine e Nouss, *op. cit.*, pp. 43-47).

<sup>45</sup> « Nannina ne connaissait que la chanson de Rinaldo [...] 'Era Rinaldo, un cavalier possente / Che aveva l'elmo e lo scudo bronzo ...' / (Rinaldo était un chevalier qui portait le heaume et l'écu de bronze) / Les yeux fermés elle commençait un lent récitatif fils de ces étranges noubas qui nées en Andalousie envahirent tout le Nord de l'Afrique et se

con la tradizione dantesca, che è presente trasversalmente dall'infanzia napoletana fino alla vecchiaia<sup>46</sup>. Parla con versi danteschi il sindaco di Napoli quando intima alla famiglia Chimenti di abbandonare la città<sup>47</sup> (266). Recita Dante la madre, ispirata dal richiamo alla preghiera del *mouddhen*: «Era già l'ora in cui volge il desio/ai navigante intenerisce il core/lo di che han detto ai dolci amici addio,/E che lo novo peregrin d'amore piange/Se ode squilla da lontano/Che paia il giorno pianger che si muore»<sup>48</sup> (270). E l'ultimo di questi versi lo cita ancora la protagonista nella terza parte, sempre accostandolo alla preghiera della sera del *mouddhen* (295). Ma il lessico dantesco è intimamente incastonato in tutta la scrittura: «persona grata» (266), «*cit  dolente*» (284), «les paroles de couleur obscure» (284), «*perduta gente*» (284). A queste tradizioni italiane e mediterranee si affiancano le leggende «survivances de religions primitives naufrag es dans le temps»<sup>49</sup> proprie delle culture del Maghreb islamico e preislamico, come quella dell'agave raccontata da Meridah (285). Questo prisma di voci e tradizioni estremamente accentuato nella prima parte si affievolisce nelle successive, che piuttosto che sul viaggio fisico della protagonista si concentrano su quello spirituale, e in cui le voci che dominano sono quella della fede – con la *chahada* (290) – e quella di Elisa-Khadija, che prende consapevolezza della propria maturit  nella formula quasi ossessiva «JE SUIS VIEILLE» (298 ripetuta due volte, 299, 303).

## 2. 2 Il lessico

Da un punto di vista lessicale, nella prima parte il francese   attraversato fin dall'inizio da un lessico italiano – basti citare l'incipit, «Je

---

gliss rent jusqu'en Sicile et dans les campagnes du Sud de l'Italie o  elles sont connues sous le nom de «canta a figliole». [...] Rinaldo, toujours sur les mêmes notes tristes du récitatif, oubliait l'amour d'Amina, et s' prenait d'une esclave, une Sarrasine, qu'il enrichissait de perles et d'or» (278-279).

<sup>46</sup> Le citazioni dantesche sono sempre leggermente storpiate (probabilmente citate a memoria).

<sup>47</sup> *Inf.*, III, 95-96 e *Inf.* V, 23-24.

<sup>48</sup> *Purg.*, VIII, 1-6.

<sup>49</sup> E. Chimenti, *La légende   Tanger*, in E. Chimenti, *Anthologie*, cit., p. 44. In questo testo di apertura alla raccolta *L gendes marocaines*, Chimenti distingue i sei gruppi di leggende che ha raccolto e che fanno parte del folklore marocchino. Tra il gruppo di leggende «survivances de religions primitives naufrag es dans le temps», cita proprio quella dell'agave.

suis née dans un vieux *palazzo* napolitain» (263). Le occorrenze sono 19 in 24 pagine, senza contare i nomi propri e le citazioni dantesche: «lazararoni» (263, 278), «gelati» e «rosolio» (264), «popolino» (265), «persona grata» (266), «palazzi» (269), «terzine» (270), «ave Maria» (270, 276), «Capitan di Spagna» (278), «vendetta», «Signore, perdonatele», «felice notte», «anime benedette», «fra» come troncamento di “frate” (281), «bambino Gesù», «zampognari», «il sospiro» (282). Si riconoscono 10 occorrenze di termini specifici dei dialetti meridionali: *castagnari* (263), *vammana*, *signurinedda* (264), *patrunelle du locu* (265), *i sarraceni*, la canzone di Masaniello *Masanielle*, *puverielle/Faticava pe mangia...*, *scugnizzi* (278), *canta a figliole* (279), *signurina* (281), la ninna nanna *Quanne nenella mia se a curcare l'ammore la cierroggia cu le scelle* (282). Soprattutto, è ricchissimo il lessico arabo, con 31 occorrenze: *djinns* (265, 269), *mouddhen* (268, 270, 272, 275), *dar* (268), *riad* (269, 270), *chechia*, *oujak* (271), *zaouia* (272, 277), *salam* (272), *kafra*, *guerrabs*, *qacida* (273), *ramadan* (273x2, 274x2, 275), *nougat*, *loukoum*, *bismillah* (274), *neffar*, *sefaj* (275), *noubas* (278), *goules* (275, 280), *burnous* (286). Due i termini in latino, gli *ave* e *pater* (281) delle preghiere cristiane. Ancora lo spagnolo, nel proverbio di Saint Vincent Ferrer *De...Napoles ni el polvo* (266) ed infine il tedesco, nella definizione di “*wiegenlied*” napolitain (282). Nella seconda parte, si prediligono i riferimenti ed il lessico arabo, inglobato all'interno del testo spesso senza la segnalazione esplicita (virgolette) che prima c'era. Sono presenti 10 occorrenze in queste 4 pagine: *coubba*, *riads*, *casbah* (287), *charqui*, *guenbri* (288), *mouddhen*, *marabout* (289), *La Allah illa Allah*, *chahada*, *ramadan* (290). Oltre all'arabo, compare solo lo spagnolo, con il termine *malaguena* (288). Anche nella terza parte è nettamente predominante il lessico arabo, con 29 occorrenze in 14 pagine: *casbah*, *guerrab* (291), *merrah*, *ouidans* (292), *marids* (293x2), *goules* (293x2), *cab*, *djinn* (294), *Allahou Akbar* (295), *mejmar* (296, 299), *lalla* (296), *sidi* (296, 303x2), *riad* (297, 302), *merheba bik* (297), *asfa* (298), *souk*, *tzatza* (300), *faquiha*, *soko* (301), *aziza* (303x2), *coubba* (303, 304). Torna qui anche l'italiano dantesco (295)<sup>50</sup>, il termine spagnolo *villancico* (301) ed il “concerto” finale citato in esergo, in cui sono intonati insieme,

<sup>50</sup> «Le mouddhen gravit l'étroit escalier du minaret et chante [...]. Comme sa voix est profonde ! Comme elle paraît bien 'il giorno pianger che si muore' pleurer le jour qui se meurt !».

sulla melodia dell'organo, canti natalizi popolari in italiano, spagnolo e tedesco (301)<sup>51</sup>.

Da un punto di vista complessivo, nel testo il lessico dialettale dell'Italia meridionale sembra essere legato all'infanzia e agli affetti, nell'ambiente domestico e familiare (*vammàna*, *signurinedda*, *scugnizzi*). Anche il lessico italiano si rifà a questa sfera («rosolio», «gelati»), ma si apre anche al tempo della storia («popolino», «capitano», «Gesù») e soprattutto della cultura, legato com'è al lessico dantesco. Il lessico arabo permea la vita quotidiana in ogni suo aspetto, soprattutto nella sfera pubblica – dai cibi di strada (*sefaj*, *loukum*) agli oggetti (*mejmar*, *cab*) all'architettura (*riad*, *dar*) – fino, chiaramente, alla sfera religiosa (*mouddhen*, *chahada*, *ramadan* ma anche *djinn*, *marabouts*)<sup>52</sup>. Il lessico latino si limita alla sfera religiosa cattolica (*ave*, *pater*), mentre lo spagnolo si lega alla sfera musicale (*malaguena*, *villancico*) e poetica popolare («*Camino des espinas*, *camino de flores*, *per donde caminan todos los pastores*»). Il lessico tedesco, infine, sembra quello della maturità e dello studio, «*appris dans l'exil*» (301), (*wiegenlind*, *still nacht*).

### 3. Identità e *métissage* oltre la lingua franca

Quella di Elisa Chimenti è evidentemente una scrittura profondamente *métissée*, sia da un punto di vista linguistico che soprattutto dei *croisements culturels* che tramanda. Torres, seguendo l'intuizione di Tamburlini<sup>53</sup>, ha individuato in questo *mélange* di lingue e culture la manifestazione locale di una nuova lingua franca: «su acervo lingüístico y cultural refleja [...] el mestizaje y la hibridación en su dominio y práctica de lenguas dispares que cristaliza en una realización particular del lissan franji o parler tangérois [...]»<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> «Assise devant l'harmonium, Erna jouait des airs lents venus des Appennins – Tu scendi dalle stelle o re del cielo (tu descends des étoiles ô roi du ciel –) Didi entonnait un villancico d'Espagne en s'accompagnant du tambourin «Camino des espinas, caimino de flores, por donde caminon todos los pastores» (chemin d'épines, chemin de fleurs, tous les pâtres y chement). Je chantais le «stille nacht, heilige nacht -nuit tranquille, nuit silencieuse – appris dans l'exil».

<sup>52</sup> Fa eccezione il termine arabo *aziza* (*cara*), che è utilizzato nelle ultimissime righe dalla protagonista, ormai anziana, per rivolgersi alla donna che le sta accanto e si prende cura di lei.

<sup>53</sup> M. P. Tamburlini, *Postface* a E. Chimenti, *Anthologie*, cit., p. 879.

<sup>54</sup> M. K. Torres Calzada, *La connotación en la invención léxica cadia* cuento «La Cadia» de Elisa Chimenti, in «Neophilologus», 106, 2022, pp. 547–571, p. 553. Torres cita la tesina di

Il termine lingua franca, per quanto ancora oggi gli si attribuiscono significati diversi, indica una lingua con specifiche caratteristiche morfologiche, sintattiche, fonetiche e lessicali che Schuchardt definì nel 1909 come «lingua di mediazione, costituita da un lessico romanzo, che nasce [...] fra le popolazioni romanze e gli arabi, e poi anche i turchi»<sup>55</sup>. Da un punto di vista linguistico, la lingua franca è un pidgin, vale a dire che ha una sua grammaticalità di base non derivabile immediatamente da quella delle lingue romanze ed è allo stesso tempo relativamente instabile nella morfologia e nel lessico<sup>56</sup>. Si tratta di un pidgin a base italiana e spagnola documentato da precise testimonianze storiche, parlato nei principali porti maghrebini e cristiani tra il XVI ed il XIX secolo<sup>57</sup>. È una lingua che nasce e si diffonde in un terreno comune, permeandolo e rimanendovi radicata, senza mai arrivare a cristallizzarsi ma entrando in maniera relativamente stabile nella sfera privata. Diffusa trasversalmente dalle classi popolari a quelle più elevate, la lingua franca si fa simbolo di un «*terrain neutre [...] lieu liminal, espace tampon*»<sup>58</sup>, che non afferma nessuna identità ma ne comprende una pluralità. È proprio a causa ed in virtù di questa sua caratteristica che essa non sopravviverà ai nuovi equilibri coloniali che si affermano nel XIX secolo, secondo i quali «*les mélanges et métissages se voient par principe expulsés à la marge*»<sup>59</sup>. Per via di queste caratteristiche di neutralità, trasversalità e *mixité*, la lingua franca viene rievocata nei discorsi linguistici intorno all'opera di Chimenti. Tuttavia, essa presenta delle specificità linguistiche non

---

Juan Andrés Mur Márquez, *Sociedades Plurilingües: Elisa Chimenti, última representante documentada del lissan franji o lingua franca mediterránea magrebí*, Universidad de Sevilla, 2019/2020.

<sup>55</sup> H. Schuchardt, *Die Lingua franca*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», XXXIII, 1909, pp. 441-461, p. 441. Consultabile online <https://gams.uni-graz.at/o:hsa.bibl.409> (16 marzo 2023). Trad. it. in F. Venier, *La corrente di Humboldt. Una lettura di “La Lingua franca” di Hugo Schuchardt*, Carocci Editore, Roma, 2012, p. 15.

<sup>56</sup> G. Cifoletti, *La lingua franca mediterranea*, Padova, Unipress, pp. 27-36 e spec. p. 27.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 5. A partire dal 1830, con l'occupazione del territorio algerino da parte della Francia, la lingua franca viene soppiantata dal *sabir*. Anche il termine “*sabir*” è stato spesso usato impropriamente, come sottolineava già Schuchardt (*op. cit.*). Il termine «da molti è usato come un perfetto sinonimo di lingua franca. [...] in realtà questo fu il nome con cui i coloni francesi in Algeria ribattezzarono la lingua franca, e non è attestato né prima del 1830 né fuori del dominio francese» (*Ibid.*, p. 11).

<sup>58</sup> J. Dakhli, *Lingua franca*, cit., pp. 369-377.

<sup>59</sup> J. Dakhli, *Lingua franca*, cit., p. 240.

trascurabili<sup>60</sup>. Nel vocabolario della lingua franca, le parole impiegate sono per la maggior parte di origine italiana, nelle loro varianti regionali (principalmente di impronta veneziana e dei dialetti meridionali, ma anche liguri e provenzali)<sup>61</sup>. Sono presenti latinismi e parole di origine romanza non meglio identificabili, mentre sono rari i francesismi e pochi i grecismi. Il lessico arabo riecheggia nei dialetti liguri e provenzali; molto rari sono i vocaboli specificamente arabi ignoti alle lingue romanze e si presentano comunque in veste fonetica romanza. Pochi anche i turchismi, e principalmente passati attraverso l'arabo.

Certo la lingua di Chimenti ha in comune con la lingua franca una serie di fattori. Sicuramente il doppio binario che la lega all'oralità – le lingue creole così come prima i pidgin si costituiscono proprio a partire, tra le altre concause, dalle tensioni tra oralità e scrittura, lingua ufficiale e lingua d'uso<sup>62</sup>. Entrambe si costituiscono come pratiche di *bricolage* linguistico e sono il risultato di un superamento fisico delle frontiere nazionali ed insieme di un pensiero dell'erranza e della relazione<sup>63</sup>. Un altro fattore è quello del comune terreno domestico: se la lingua franca è utilizzata all'interno delle case dalle donne per la comunicazione<sup>64</sup>, la lingua di Chimenti potrebbe bene esserne una testimonianza, in virtù del suo abitare e raccontare proprio questi spazi. Ancora, si tratta in entrambi i casi di lingue “di contatto” – ma non di pura necessità (*Not-sprache*) – che non sono identitarie né di prestigio, che attraversano trasversalmente le classi sociali e che presuppongono ed individuano una

<sup>60</sup> Per l'analisi del lessico che segue, cfr. Cifoletti, *La lingua franca mediterranea*, cit., pp. 59-68.

<sup>61</sup> «A quei tempi la corretta lingua italiana letteraria doveva essere ben poco usata a livello parlato, [...] Perciò insieme con l'italiano andrebbero contate molte voci regionali, che si ritrovano di frequente nei testi» (G. Cifoletti, *La lingua franca mediterranea*, cit., p. 64).

<sup>62</sup> «Sociologiquement, le créole se constitue d'une série de tensions : entre oralité et écriture, ruralité et urbanité, classes cultivée et populaire, archaïsme et modernisation» (F. Laplantine, A. Nouss, *op. cit.*, p. 38). Ma cfr. anche É. Glissant, *Poétique de la relation III*, Paris, Gallimard, 1990, quando scrive che nelle lingue creole è evidente «l'affrontement le plus totalement connu entre les puissances de l'écrit et les élans de l'oralité» (p. 17).

<sup>63</sup> Mi riferisco a É. Glissant, *op. cit.* e spec. al capitolo «L'errance, l'exil» (pp. 23-34).

<sup>64</sup> Sarebbero proprio «les apports continus des femmes européennes, sur le marché international ou du concubinage ou du service domestique, [qui] entretiennent une présence 'maternelle' des langues romanes» (J. Dakhli, *Lingua franca*, cit., pp. 180-181). Esse mantengono così vivo quel terreno comune, condiviso ed insieme neutro (ossia nel quale i rapporti di potere non sono assoluti) che è l'humus necessario per la sopravvivenza della lingua franca.

comunità linguistica di riferimento<sup>65</sup>. Da un punto di vista geografico, si può parlare di una lingua franca stabile ed attestata da fonti copiose e continuative solo nel Mediterraneo occidentale, e specificamente nei cosiddetti Stati barbareschi, ossia le reggenze di Algeri, Tunisi e Tripoli<sup>66</sup>. Per quanto il Marocco non sia uno stato barbaresco, tuttavia vi confina e vi è in stretta relazione<sup>67</sup>. Sicuramente, anche in Marocco forte è l'influsso romano e in particolare spagnolo, e soprattutto vive sono simili pratiche di *bricolage* linguistico. È forse proprio questo il quadro all'interno del quale leggere la lingua di Chimenti, piuttosto che legarla indissolubilmente alla specifica tradizione del pidgin franco:

Beaucoup d'hommes et de femmes dans ce moment, et dans cette partie de la Méditerranée, étaient non seulement dans un rapport multiple aux langues [...] mais se trouvaient, de surcroît, en situation de déficience par rapport à la langue ou aux langues dominantes [...] L'emploi de la langue franque est donc à contextualiser dans un ensemble de pratiques de "bricolages" linguistiques<sup>68</sup>.

D'altronde, la lingua franca presenta delle specificità che non si ritrovano nella scrittura di Chimenti. Da un punto di vista linguistico, manca evidentemente in Chimenti la base italiana e non collimano le percentuali di lessico straniero, con una forte sproporzione in favore dell'arabo – e ovviamente del francese – e a discapito dei dialetti italiani del nord (veneziano, ligure). Si tratta tra l'altro di una lingua letteraria (sebbene non eminentemente), nella quale non si ritrova il carattere instabile e

<sup>65</sup> M. K. Torres Calzada. *Elisa Chimenti. Anthologie. Au coeur du harem, roman marocain*, Reseñas, in « Philologia Hispalensis » 31/2, 2017, pp. 205-208, p. 208. Anche se questo mi sembra un parametro piuttosto ampio.

<sup>66</sup> Altre volte le situazioni linguistiche erano più labili e di più difficile definizione. L'aggettivo "barbaresco" è motivato da Cifoletti perché a differenza di "magrebino" ha una connotazione storica oltre che geografica (G. Cifoletti, *La lingua franca barbaresca*, cit., p. 16).

<sup>67</sup> Un influsso linguistico deve essere venuto a Chimenti anche dalla città di Tunisi, dove la lingua franca era stata molto diffusa, ed è probabile che alla fine del XIX secolo se ne sentisse ancora l'eco. Chimenti ha vissuto a Tunisi da un minimo di sette ad un massimo di sedici anni: arrivata a Tunisi nel 1884, l'ultimo fratello nato a Tunisi è stato Riccardo, nel 1890. Nel 1899 è nata la sorella Dina a Tangeri. Probabilmente, però, il trasferimento è avvenuto prima del 1894, anno in cui muore il sultano Moulay Hassan I, presso il quale il padre di Chimenti avrebbe lavorato.

<sup>68</sup> J. Dakhli, *Lingua franca*, cit., p. 184.



financo elementare della morfologia e della sintassi della lingua franca<sup>69</sup>, che è di certo non lingua letteraria ma d'uso, tanto nelle classi alte quanto in quelle più basse della popolazione. Da un punto di vista storico, si è sottolineato come dopo la prima metà del XIX secolo non si possa più parlare di lingua franca ma di *sabir*, che è ancora sì lingua *métissée*, ma di certo non neutra, ed anzi connotata fortemente da un rapporto di potere coloniale, il che determina anche una sproporzione lessicale in favore della lingua dei colonizzatori (che è in Chimenti presente).

Se non si può quindi parlare di lingua franca propriamente detta, si può tuttavia parlare, con Torres, di una *nuova* lingua franca o, meglio, di una lingua che lì ha almeno una parte delle sue radici e che ne riporta, chiara, l'eco<sup>70</sup>. "Oltre" nel tempo e nello spazio rispetto al focus originario, il *fil rouge* rimane lo stesso. D'altronde, per quanto la lingua franca non si sia cristallizzata e non sia sopravvissuta al XIX secolo, alcune tracce sono rimaste. Se le lingue non muoiono, rimangono allora sempre in circolo, modificandosi, ripensandosi, adattandosi ai tempi, agli spazi, alle persone che le parlano:

La grande et seule règle du métissage consiste en l'absence de règles. [...] Chaque métissage est unique, particulier et trace son propre devenir. Ce qui sortira de la rencontre demeure inconnu. Raison pour laquelle il convient, en premier lieu, de proposer pour comprendre, sans chercher à dresser des typologies<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> G. Cifoletti, *La lingua franca mediterranea*, cit.

<sup>70</sup> Propendo per la seconda opzione. Utilizzare il termine «nuova lingua franca» per una lingua che è da un punto di vista lessicale e morfologico completamente diversa, contribuisce a "corrompere" il significato di lingua franca ampliandolo e facendogli perdere la sua specificità. Torres d'altronde ha portato avanti la sua riflessione (K. Torres, 'Au cœur du harem, Roman marocain' (1958) de Elisa Chimenti : el mestizaje lingüístico del diálogo cultural de las mujeres magrebies, in « Atlante », 18, 2023, C. Cederna, A. Mauri, A. Sanna (a cura di), *L'écriture de l'exil au féminin : de la transgression au métissage*) e ha definito la lingua di Chimenti "langue pataouète" o *lissan franji tangérois*, un «sabir moderno del siglo XIX [...] utilizado en la cuenca mediterránea occidental, en la esfera doméstica [...] se trataría de una imitación del francés hablado por los arabófonos que no han sido escolarizados en la escuela francesa». Ringrazio Katija Torres per il materiale e i dati che mi ha fornito. Credo in conclusione che sia importante, ancora, riflettere sullo statuto dei termini "lissan franji/lingua franca", *sabir* e *pataouète*, che non godono di una definizione univoca (il che porta tantissime ambiguità).

<sup>71</sup> F. Laplantine, A. Nouss, op. cit., p. 10.



GIOVANNI RAIMONDO ROTIROTI  
Università di Napoli L'Orientale  
grrotiroti@unior.it

## DIONISO VELEGGIA SUL MARE. INTORNO ALL'ORIZZONTE GETO-TRACIO DELLA MATRICE MITOPOIETICA EUROPEA

### Riassunto

Muovendosi sulla prospettiva ontologica tracciata da Platone e su quella mistica ed estetica individuata da Rohde, Nietzsche e Pârvan, Dan Botta recupera l'orizzonte geto-tracio della matrice mitopoietica europea e mette in rilievo l'importanza di una "ragione mitologica" che si faccia carico di contenere l'enigma tragico della creazione artistica in una dialettica tra classicismo delle forme e romanticismo dei contenuti. Si tratta di un percorso genealogico del fare poetico che, attraversando il Mediterraneo fino al Mar Nero, ruota attorno al mito di Dioniso come forma nostalgica di rimpianto, ma anche come una promessa per l'avvenire.

**Parole chiave:** Letteratura romena, Letteratura comparata, poetica, Dan Botta, Erwin Rohde

### Abstract

Moving on the ontological perspective traced by Plato and on the mystical and aesthetic one identified by Rohde, Nietzsche and Pârvan, Dan Botta recovers the Geto-Thracian horizon of the European myth-poetic matrix and highlights the importance of a "mythological reason" that takes charge of containing the tragic enigma of artistic creation in a dialectic between classicism of forms and romanticism of contents. It is a genealogical path of poetic making which, crossing the Mediterranean to the Black Sea, revolves around the myth of Dionysus as a nostalgic form of regret, but also as a promise for the future.

**Keywords:** Romanian literature, Comparative literature, poetics, Dan Botta, Erwin Rohde

Il mare (*Marea*) è sempre madre. Matrice del mondo, fonte perpetua di forme, il mare è sempre femmina, sempre feconda<sup>1</sup>.

Solamente un desire: / nel silenzio crepuscolare / che io possa morire / sul margine del mare; / che il mio sonno sia lene, / e appresso le

---

<sup>1</sup> D. Botta, *Conceptele Mediteranei*, in *Id.*, *Limite și alte eseuri*, ediție îngrijită de Dolores Botta. Cuvânt înainte de A. Paleologu, București, Editura Crater, 1996, p. 57.

foreste, / e sopra l'acque vaste / posino aure serene. / Io non voglio  
ghirlande / non un ricco sepolcro, / intrecciatemi un feretro / con le  
giovani fronde<sup>2</sup>.

È molto nota la bellissima Kylix di Dioniso, rossa a figure nere, della seconda metà del VI secolo a.C., opera di Exekias, che si può ammirare dal vivo presso le Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera. Si vede un Dioniso che veleggia placidamente sul mare, scivola sopra un mare rosso vino (o rosso sangue) con languida e vaga serenità. Comodamente sdraiato, invece di guardare a prua, il suo sguardo è rivolto a poppa. Sopra di lui la vela bianca è gonfia di vento, tanto che i cavi sono ben tirati, compreso quello che è trattenuto dalla mano stessa del dio. Un altissimo albero di vite si alza verso il cielo accanto all'albero della nave; i pampini sono piccoli, ma i grappoli d'uva enormi. Intanto sette delfini girano attorno alla nave, sembrano scortare Dioniso. Più che far pensare a un semplice viaggio in mare, l'immagine del dio sembra suggerire una speciale tonalità emotiva, un *nòstos*, un nostalgico ritorno a casa, un desiderio di rimpatrio.

Molti studi concordano nel dire che Kylix di Exekias sia, con ogni probabilità, la raffigurazione del settimo *Inno Omerico*, dedicato a Dioniso, che narra la vicenda mitica del rapimento del giovane Dioniso da parte di una nave di pirati che, scambiando il dio per il figlio di un sovrano, sperano di ottenere un congruo riscatto. Exekias propone solo la scena finale. Infatti, una volta sulla nave, Dioniso si libera dei lacci che lo stringono, avvolgendo l'imbarcazione con i viticci di una vite o con le fronde di un'edera che germogliano su di essa. In basso si vedono i pirati atterriti che si gettano in acqua trasformandosi in delfini. Solo dopo però. Quando il dio si era già tramutato in uno spaventoso leone ruggente<sup>3</sup>.

Già Erwin Rohde, nella seconda metà del XIX secolo, in merito alla ricerca delle origini del culto di Dioniso e alla ricostruzione delle sue radici geografiche, aveva confermato la provenienza straniera del dio,

<sup>2</sup> M. Eminescu, *Poesie / Poezii*, a cura di M. Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2000, p. 230.

<sup>3</sup> Cfr. C. Nobili, *L'Inno Omerico a Dioniso (Himn. Hom. VII) e Corinto*, « ACM – Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano », LXII, 3, settembre-dicembre 2009, pp. 3-35.

proponendone un'origine dalla Tracia<sup>4</sup>. Il dio era considerato di origine non greca, secondo una teoria già esistente nell'antichità e poi confermata dai primi studi moderni, e questa origine straniera era considerata essenziale per comprendere le sfere di influenza del dio e soprattutto i suoi aspetti più barbari rispetto agli ideali della classicità<sup>5</sup>.

Nell'ambito del modernismo letterario neoclassicista, muovendosi sulla prospettiva ontologica tracciata da Platone e su quella mistica ed estetica individuata da Rohde, Dan Botta indica nella sua variegata opera (poesia, teatro, saggistica<sup>6</sup>) un percorso genealogico del fare poetico che, attraversando il Mediterraneo fino al Mar Nero, ruota attorno al mito di Dioniso come forma nostalgica di rimpianto, ma anche come una promessa per l'avvenire. A partire da Dioniso, Orfeo e Zalmoxis, Dan Botta, all'interno delle generazioni Criterion tra le due guerre, recupera l'orizzonte geto-tracio della matrice mitopoietica europea e mette in rilievo l'importanza di una "ragione mitologica" che si faccia carico di contenere l'enigma tragico della creazione artistica in una dialettica tra classicismo delle forme e romanticismo dei contenuti<sup>7</sup>.

Nel dialogo filosofico-lirico *Charmion o della Musica* lo scrittore romano, attraverso la voce narrante dello «straniero», espressione mediata di Dioniso, sembra voler indicare «l'unica via di fuga dal doloroso ritorno» delle cose, «dal terribile ciclo della sofferenza», nel «dono dell'intelletto», della «ragione chiara». La ragione è ciò che permette la «visione», o meglio la «trasformazione in visione» e grazie ad essa si

<sup>4</sup> Cfr. E. Rohde, *Psiche*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

<sup>5</sup> Cfr. F. Massa, *Una nota sul dionisiaco di Furio Jesi: inattuale e originale*, « Mythos » [Online], 13 | 2019: <http://journals.openedition.org/mythos/843> [13/02/2023: ultima data di consultazione del sito]

<sup>6</sup> «Dan Botta: poeta, saggista e drammaturgo romeno (Adjud 1907 – Bucarest 1958). Dopo essersi laureato in lettere classiche, sotto l'influsso di Ion Barbu compose liriche di tipo ermetico nelle quali, rifiutato ogni elemento contingente, sentimentale o romantico, il principio creativo viene cercato in una lucida intellettualità. L'ermetismo geometrico e ricercato di *Eulalie* (1931), unico volume di poesie pubblicato in vita, cede il passo a una lirica in cui maggior peso assume una sensibilità quasi romantica (*Poemi*, 1968). Notevole è stato l'apporto di Botta sul piano teorico, grazie ai suoi saggi sulla creazione artistica e sulla filosofia della cultura romena (*Limiti*, 1936; *Charmion o della musica*, 1941). Scrisse anche drammi in cui convergono elementi derivati sia dalla classicità (*Alceste*, 1939) sia dal folclore romeno» (<https://www.sapere.it/enciclopedia/Botta%2C+Dan.html>). [13/02/2023: ultima data di consultazione del sito]

<sup>7</sup> Cfr. G. Rotiroti, *Dan Botta între poiesis și aistesis*, Constanța, Editura Pontica, 2001.

accede alla conoscenza delle cose: «Claros è un simbolo dell'intelletto che, sotto la sorveglianza di Febo, libera, nelle regioni d'una purezza inumana, l'anima mistica del mondo. La ragione fa luogo alla miracolosa conoscenza. Siamo sulla soglia del tempio della musica, al confine paradisiaco della visione»<sup>8</sup>.

Il monte Claros è il luogo dell'esperienza dionisiaca, il teatro mistico allestito da Dioniso ove si svolge il delirio collettivo, l'isteria comunitaria, la patologizzazione dell'anima e del corpo sociale. Allo stesso tempo, è anche lo spazio presieduto da Apollo, la prima soglia della conoscenza mistica, il luogo dove la molteplicità delle cose si racchiude nell'unicità del mistero. L'evento permette la visione dell'essere divino che si rivela celandosi nel vortice delle trasformazioni, nell'immagine della creazione, del mutamento e della distruzione delle cose di questo mondo. Per Botta, Dioniso stesso sembra rivelare «il miracolo della semplicità»:

Dioniso stesso, quello creato dall'infermo tremolio delle essenze, il Dioniso-Uno, il Dioniso-Tutto, è un dio assetato di visione. La materia, nella sua totalità armoniosa, soffre del desiderio della sua perduta purezza. Dioniso ha la nostalgia delle essenze.

Come il leggendario amico dell'onda, Dioniso contempla le proprie forme ideali, la bellezza del suo proprio assoluto. Tuttavia l'onda innamorata restituiva a Narciso il suo volto. Ma Dioniso è, soprattutto, il volto dall'onda assetato della sua splendida realtà, il volto che cerca il proprio modello, il volto che tende la bocca arsa di desiderio (*dor*).

Quando, nell'Oriente del mondo, le essenze hanno tremato – quando è stato possibile quel primo *quando* del mondo – Dioniso era Chaos. Egli si è conformato ininterrottamente all'esempio di Mousike, e le sue forme sono state sempre più semplici, più melodiose, più pure...

La materia tende verso l'assoluto. L'anima del mondo si purifica. Perciò Dioniso è triste, e Dioniso è pieno di gioia. È triste della sua parte di ombra, della materia che lo racchiude e – come Ulisse sulla riva di Ogi-gia – è triste della sua amara nostalgia. Dioniso è tuttavia felice, nella contemplazione delle essenze, dell'infinita gioia di eternità, di immobilità, di musica<sup>9</sup>.

Con queste immagini sinuose, Dan Botta offre nei toni musicali della lingua poetica una rinnovata visione dionisiaca del mondo, sedot-

<sup>8</sup> D. Botta, *Charmion sau Despre Muzica* in Id., *Limite*, cit., p.163.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.165.

ta dall'orfismo e dal pitagorismo, ed ereditata, a sua avviso, dal «tracicio» Eumolpo<sup>10</sup>. L'immagine di Dioniso, affiancata a quella di Narciso, rappresenta una coscienza unificata e un'unitaria idea del mondo che consente un'immersione contemplativa nell'altro volto delle cose. Nella maniera più radicale Nietzsche aveva proclamato Dioniso come la divinità che viene, annunciando nello stesso tempo la morte di Dio<sup>11</sup>, e ciò, a dispetto delle sue stesse intenzioni, era sembrato per i suoi successori il preambolo per la legittimazione della rinascita del politeismo e per un reincanto del mondo in senso pagano.

Lo stesso Karl Kerényi, allievo di W. F. Otto, che risale a Creta per la più antica identificazione del dio, lo trova rappresentato come la forza divina della natura vivente (*zoe*), come dominatore incontrastato di questa natura<sup>12</sup>. In Dioniso ciò che si considera separato si congiunge. Egli è posto di fronte ai casi limite, sta sulla soglia, al confine dei mondi, annulla le demarcazioni e si offre nella sua ambivalenza, identificando la struttura maschile e quella femminile nella genesi dell'opera. Sulla stessa linea di questo pensiero James Hillman scrive: «Il suo *smembramento* è l'insieme dei frammenti di coscienza sparsi in tutto ciò che è vivente, in tutte le zone erogene e i plessi dei nostri corpi fisici. In lui la coppia bisessuale è unita. Come eros, *zoe* è la libido universale, e, come psiche, è la riflessione all'interno della libido»<sup>13</sup>.

Nonostante l'attualità contemporanea del dionisismo, bisogna notare che ancora alla fine del XIX secolo il mito di Dioniso era stato imprigionato da interpretazioni restrittive e terrorizzanti che ne avevano condizionato, per molti versi irrimediabilmente, l'autenticità sacrale dell'immagine<sup>14</sup>. In un certo senso la concezione dell'arte di Botta sembra aver saputo evitare le gravi distorsioni che si erano sedimentate nel tempo, mostrando maggiore attenzione al problema delle fonti grazie al rigore filologico del suo metodo d'indagine. Sulla scia delle interpretazioni date sul fenomeno del dionisiaco, oltre che a Nietzsche, lo scrittore romeno manifesta una certa attenzione per la posizione di Erwin

<sup>10</sup> Cfr. D. Botta, *Frumosul Românesc*, in *Limite*, cit., p. 32.

<sup>11</sup> Cfr. F. W. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, III, 125, Milano, Adelphi, 1965 e 1977.

<sup>12</sup> Cfr. K. Kerényi, *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>13</sup> J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979, p. 287.

<sup>14</sup> Cfr. S. Givone, *Prefazione*, in E. Rohde, *Psiche*, cit., pp. V-XI.

Rohde<sup>15</sup>. Secondo l'amico di Nietzsche, il significato centrale di Dioniso risiede nel suo rapporto con il mondo infero dell'anima. Dioniso è il signore delle anime, e tutti i fenomeni «orribili»<sup>16</sup> vanno compresi nei termini di una coscienza misterica oltre che psichica. Nella psiche l'orrore è insito a livello emozionale, e rientra nella totalità del processo che mette in rapporto diretto con l'archetipo. Sempre confortato dallo studio di Rohde, Botta si richiama a Eraclito (fr.15, Diels-Freeman) dove Dioniso viene identificato con Ade, per cui l'orrore, l'oscenità, la follia sono spiegate e giustificate non solo sul piano eroico ma anche etico ed estetico<sup>17</sup>. I Signori degli inferi sono Ade, Dioniso e Core-Persefone: il principio invisibile dell'esistenza psichica implica la paura, il dolore, la pena, la follia del mondo visibile. La coscienza è il frutto della sofferenza dionisiaca. Dioniso è sempre di nuovo distrutto e sempre di nuovo rinasce, è attivo e passivo, maschile («monti») e femminile («mare»), pone a stretto contatto la morte con la vita<sup>18</sup>. La vita, che è dono ma anche «sacrificio», viene immolata affinché l'altro volto della vita, la «morte», possa raggiungere la piena consapevolezza. L'unica via d'uscita per Botta è quella di riattivare artisticamente un io dionisiaco che permetta il ritorno all'origine. Il rinnovamento della coscienza deve avvenire sulla base di una ritrovata razionalità mitica, una coscienza che possa penetrare nel mondo invisibile di Thanatos. Tutte quelle componenti psichiche della natura umana, che contribuiscono alla creazione dell'arte e della poesia, derivano dalla morte e possono essere comprese soltanto nei termini dell'unica certezza dell'anima: la verità dionisiaca dell'*ondeggiare* e del *morire*. Si tratta di una mimesi interminabile e oscillante che si traduce nell'esperienza della psiche a contatto con la materia. Questo particolare tipo di esperienza deve essere regolata da una ragione mitologica, chiara e normativa, che dipende necessariamente dalle leggi inflessibili della *poiesis*. Nasce così il mito di Botta di una «ragione armata, implacabile, immanente, necessaria» che è il frutto di una speciale fantasia, fatta di *mousike* e *techne* che si esercita su tutto ciò che

<sup>15</sup> Dan Botta cita il nome di Erwin Rohde nel suo saggio *Fântânile mistice ale Luceafărului*, in *Limite*, cit., p. 198.

<sup>16</sup> In romeno *cumplit*: Per Botta deriva dal latino '*completus*', "che significa 'integro', 'integrale', 'perfetto'" (Cfr. Id., *Theogonia eminesciana*, in *Limite*, cit., p. 192).

<sup>17</sup> D. Botta, *Unduire si Moarte*, in *Limite*, cit., p. 38.

<sup>18</sup> Cfr. D. Botta, *Conceptele Mediteranei*, in *Limite*, cit., pp. 55-58.

è monumentale, immagine materiale, frammento letterale di un mosaico che evoca la segreta presenza di Dioniso. A questo movimento si accompagna il gesto estetico e poetico di Narciso, «leggendario amico dell'onda», attraverso cui il letterale, come in uno specchio, a sua volta viene vissuto come fantasia, svuotandosi del suo insopportabile carico di tensione emozionale, di orrore. Sul piano dell'espressione artistica, della mistica contemplazione delle pure essenze, Botta vive tutto ciò come un mondo non diviso in spirito e materia, in immaginario e reale, in corpo e coscienza, in follia e ragione. Il recupero archeologico della materia, del frammento del pensiero antico rappresenta, per l'artista iniziato ai misteri di Dioniso, il viaggio dell'eros, il transfert analogico della poesia, vuol dire restituire all'anima nuovi significati che ridonano all'opera d'arte il volto autentico di Dioniso non più sfigurato o deformato dall'*interpretatio graeca*. L'opera d'arte dionisiaca invece afferma il destino del dio, lo incoraggia nel suo viaggio di ritorno verso l'origine del suo manifestarsi, l'ascesa luminosa dall'oscurità di Lethe.

Un altro aspetto che Botta avrà potuto desumere da Rohde è che il dionisismo rappresenta nella cultura greca un corpo estraneo<sup>19</sup>. Questa estraneità è stata indicata sottolineando l'origine del dio in Tracia, cioè fuori dai confini della Grecia. In questo senso Dioniso non avrebbe nulla a che vedere con la civiltà e la religione greca del mondo omerico. Come scrive Vernant, per Rohde

il problema è comprendere come, nel quadro di quella religione greca di cui Omero è per noi il testimone privilegiato, sia potuta sorgere una religione dell'anima che è agli antipodi della prima, nel senso che mira a sviluppare in ciascuno di noi una realtà apparentata al divino, la *psyche*, radicalmente estranea al mondo di quaggiù e la cui totale aspirazione consiste nel fare ritorno alla sua origine celeste, abbandonando la prigione in cui si trova incatenata per liberarsi nell'unione con la divinità<sup>20</sup>.

Da questo punto di vista Rohde legittima due Dioniso: uno autenticamente tracio e originale e l'altro che è il frutto dell'assimilazione greca, riformato e deformato, le cui tracce devastanti sono contenute anche nelle *Baccanti* di Euripide. La contaminazione greca del dio è ir-

<sup>19</sup> Cfr. Vernant e Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 221-254.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 224.



rimediabile per Rohde, essa non ci permette di distinguere nettamente, nell'ambiguità storica del fenomeno dionisiaco, l'*originale* tracio dalla *copia* greca. Infatti, si assiste a una vera e propria contraddizione che consiste nel fatto che anziché integrarci nel mondo al posto giusto attraverso l'estasi, essa ci proietta fuori dal mondo per unirci in possessione al dio. Tuttavia, agli occhi dei Greci queste possessioni, le pratiche di *trance* della religione dionisiaca erano considerate come comportamenti aberranti, orrendi, pericolosi, e in ultima istanza destabilizzanti.

Dal punto di vista di Botta, in realtà, esiste una continuità che comprende tutte le manifestazioni irrazionali del dionisiaco, per cui il delirio collettivo della *mania*, la possessione in *trance*, le pratiche dell'ascesi non significano necessariamente la fuga dal mondo per attingere la pienezza di sé, ovvero la condanna dell'esistenza mondana. Tale continuità ideale si basa sulla credenza geto-tracia nell'immortalità dell'anima che è esaltazione della gioia, dell'amore, del bello, dell'entusiasmo, della purificazione. L'aspetto della separazione riguarda invece essenzialmente quell'intimo sentire della melanconia, della nostalgia per l'assenza, della gioia perduta, che è l'anima della poesia, il cui nome sembra essere racchiuso musicalmente dalla parola *dor*<sup>21</sup>. Botta rintraccia nelle pagine delle *Storie* di Erodoto questo particolare risvolto nella religione dei Daci e le premesse per la fondazione della concezione generale dell'*idealismo tracio*.

<sup>21</sup> Il *dor*, una parola intraducibile nelle altre lingue, designa il *nucleo incandescente del desiderio* e proviene con ogni probabilità dal latino *dolus, dolorem*. *Dor* significa, nello stesso tempo, dolore, tormento, afflizione, affanno, mestizia; ma anche desiderio raggelante, tristezza, nostalgia. Esso riguarda l'amore la passione e, allo stesso tempo, il travaglio, l'angoscia, la tribolazione. Il *dor* si avvicinerebbe a una sorta di *duolo*, come direbbero Dante, Petrarca e Leopardi. Baudelaire lo esprimerebbe forse nella sua lingua con la parola *deuil*, ma anche con *mélancolie, angoisse*, o con lo shakespeariano *spleen*. Le lingue europee hanno quasi tutte la memoria nostalgica del *dor* (*acedia, saudade, Sehnsucht, desencano*) per indicare il legame tra la nostalgia dell'essere a casa propria e la lontananza dal suolo natale da *home* a *Heimat*. Cioran che accosta il *dor* alla *saudade* così scrive: «Essere strappati dal suolo, fuori dall'orbita del tempo, tagliato dalle proprie radici, significa desiderare una reintegrazione nelle fonti originarie di prima della separazione e della lacerazione. Il *dor* è sentirsi eternamente lontani da casa. È il desiderio di ritorno verso il finito, verso l'immediato, verso la conquista di quello che si aveva prima di essere soli, l'appello terrestre e materno, la diserzione del lontano. Si direbbe che l'anima non si sente consustanziale al mondo. Allora sogna tutto quello che ha perduto» (E. M. Cioran, *Les secrets de l'âme roumaine. Le « dor » ou la nostalgie*, in *Exercices négatifs*, a cura di I. Astier, Paris, Gallimard, 2005, p. 119).

Per maggiore chiarezza riportiamo per intero il brano<sup>22</sup>, citato anche da Rohde nel suo libro, che è forse una delle fonti più importanti del lavoro analitico-speculativo di Botta. Questo passo di Erodoto ci permette di comprendere meglio il suo “sogno intellettuale” di mitografo e la persistenza di modelli universali o archetipici che, secondo Botta, si riscontrano nelle rappresentazioni simboliche dell’arte e nelle forme della poesia proiettate nell’immaginario della cultura del Mediterraneo:

I Geti invece optarono per la follia o furono ridotti in schiavitù, benché fossero i più valorosi e i più giusti fra i Traci. Essi si ritengono *immortali*: sono, cioè, convinti di *non morire*, e credono che colui che scompare raggiunga Zalmoxis, *un essere divino*, che alcuni di essi chiamano Gebeleizis. Ogni quattro anni mandano uno di loro, tratto a sorte, presso Zalmoxis, affidandogli *l’incarico di riferire al dio i loro desideri*. Ecco come avviene la missione: quelli di loro che ne hanno l’incarico protendono in aria tre giavellotti, mentre altri, afferrato per le mani ed i piedi il messaggero, lo lanciano in alto in modo che cada sopra le punte dei giavellotti. Se muore trafitto, pensano che il dio sia favorevole; se non muore fanno cadere la colpa sul messaggero stesso affermando che è un uomo perfido e, dopo averlo incolpato, delegano un altro; l’incarico, naturalmente, è affidato al messaggero mentre è ancora in vita. Questi stessi Traci di fronte a un tuono o a un fulmine scagliano in cielo una freccia pronunciando minacce contro Zalmoxis, perché *credono che non esista altro dio se non il loro*. In base a quel che ho sentito dai Greci che abitano l’Ellesponto e il Ponto, questo Zalmoxis, che era un uomo, sarebbe stato schiavo in Samo, e precisamente *schiavo di Pitagora*, figlio di Mnesarco. In seguito, divenuto libero, si sarebbe procurato molto beni e sarebbe tornato al suo paese. Ora, poiché i Traci vivevano miseramente ed erano piuttosto rozzi, egli che, per aver avuto rapporti con i Greci e con Pitagora (per saggezza il più eminente fra i Greci), conosceva il modo di vivere ionico e costumi ben più progrediti di quelli dei Traci, fece costruire una grande sala in cui accoglieva ed invitava a banchetto i più ragguardevoli tra i cittadini. *Durante il convito insegnava che né lui, né i suoi commensali, né i loro discendenti sarebbero mai morti, ma sarebbero approdati ad un luogo di vita eterna, dove avrebbero goduto di ogni bene*. Mentre predicava tali cose, faceva costruire per sé una *dimora sotterranea*, e quando questa fu ultimata vi discese e visse colà per tre anni. *I Traci ne sentivano la mancanza e lo piangevano per morto*, ma, prima dello scadere del quarto anno, apparve

<sup>22</sup> Cfr. Erodoto, *Le Storie*, Milano, Garzanti, 1989. Per una ricognizione generale dei luoghi erodotei presumibilmente utilizzati da Botta nella sua opera si vedano i libri: II 29, 47-49, 81, 123, 144-146, 156; III 8, 97; IV 32-33, 75, 87, 93-95; V 3-5, 7; VII 111.

loro di nuovo e così fu provato quel che Zalmoxis predicava. In tal modo, a quanto dicono, egli si comportò. Per quel che mi riguarda, io non mi rifiuto di credere a queste notizie; non presto neppure però eccessiva fede al particolare della dimora sotterranea; mi pare, inoltre, che *questo Zalmoxis sia vissuto molti anni prima di Pitagora*. Se egli poi sia stato un uomo o una divinità dei Geti non è cosa facile a dirsi. Per me al riguardo basta quanto si è detto (IV, 94-96).

Alcuni luoghi del lungo brano citato sono stati messi in corsivo per evidenziare la funzione critica di «palinsesto»<sup>23</sup> che il testo di Erodoto gioca nella scrittura di Botta. Infatti nell'opera dello scrittore romeno si può cogliere l'acuta capacità di lettura del testo antico, la *poiesis* dell'artista, la trama dell'emozione estetica sulle quali si fonda la sua particolare concezione dell'*idealismo tracio*. Prendendo come punto di partenza, come "originale", il testo di Erodoto, quasi a indicare una sorta di reminiscenza platonica, o, se si vuole, simile al ritrovamento smarrito di un frammento di archeologia letteraria, l'autore si mette a glossarlo. Le glosse rappresentano parti dell'insieme che costituisce l'*inventio* della sua produzione artistica e del suo pensiero. Egli ci conduce al riconoscimento di un circolo ermeneutico che si basa sul sentimento «geometrico» di una «bellezza assoluta, astratta, eroica», dominato da una nostalgia ancestrale, racchiusa sapientemente in uno stile che si richiama alle formule platoniche, orfiche e pitagoriche dell'antichità. Egli rintraccia nella poesia popolare, in quella di Eminescu, nella filosofia di Pârvan, l'archetipo dionisiaco che anima le pieghe sottili dell'identità letteraria ed estetica della Romania. Nel saggio *Unduire si moarte* Botta osserva, per esempio, che «la fede tracia dell'immortalità è collegata anche al rito della sepoltura da vivi»:

Zalmoxis, il dio tracio, è sepolto vivo in una grotta montana – nel monte Kogaionon, dice Strabone – e, una volta ogni tre anni, il dio risorge dalla morte. L'epifania del dio tracio, inerente al suo culto, è passata anche in Grecia. I Trieteri, che avevano luogo con intervalli di due anni, celebravano Dioniso tornato alla luce. La sparizione periodica del dio nel suo regno sotterraneo, poteva essere un simbolo della vite che si nasconde per emergere, crescere, fiorire. Ma essa raffigura al tempo stesso, su un piano superiore, il ritorno dell'anima alle matrici della vita, agli strati germinali del

<sup>23</sup> Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

mondo. Era un invito alla morte per risorgere. Nella festa di Lerna, l'ascensione di Dioniso – quell'*anodos* – dal regno delle anime, dalla sorgente senza fondo di Alcyone, era vivamente evocata. Strettamente collegato all'idea dell'immortalità, il rituale tracio della sepoltura da vivi conobbe in Grecia un nuovo favore. I Grandi Eleusini celebravano il mistero cosmico delle germinazioni, il risveglio delle divinità ctonie. Demetra e Core-Persefone, dissepolti come Dioniso, risorgevano nella grande luce del mondo. La loro divinità diveniva limpida, solare, gioiosa. Questo rito della sepoltura da vivi per serbare e accrescere le virtualità divine, il potere divino di Dioniso, si vede chiaramente nel dramma di Antigone, e risalta ancora più luminoso nella leggenda di Mastro Manole<sup>24</sup>.

Nel saggio *Frumosul Românesc* si legge la variazione allo stesso tema:

I Traci adoravano un solo dio, la cui purezza, la cui generalità, la cui perfezione rispondevano alla loro forza spirituale. I Traci Iperborei – coloro che abitavano le nostre lande – lo chiamarono Zalmoxis. Questo dio, che, introdotto in Grecia, verrà chiamato Dioniso, ovvero il dio di Nysa – o più semplicemente, Zeus di Nysa, secondo il nome di una località leggendaria – orienterà l'anima greca verso i più elevati ideali. L'influenza del culto dionisiaco ha portato – si sa – infinite conseguenze. Una volta intensificato questo culto in Grecia, la concezione sulla divinità, il cielo olimpico si è fatto più puro. Il padre che la mitologia greca accorda al nuovo dio – proprio Zeus – compare nelle leggende della nascita di Dioniso in una luce maggiore. Qualcosa del nembro tracio vi si riflette sopra. Le leggende dicono che la madre di Dioniso fosse mortale, benché il suo nome designi proprio la divinità della terra. Semele, invero, è una forma dialettale della Beozia – *Theméli*, parola dalla quale ha potuto prendere origine il romeno *temelie* e che significa la terra come fondamento del mondo. Semele, amata da Zeus, aveva chiesto a costui di esaudirle un desiderio. E il desiderio (*dor*) era che Zeus le si manifestasse così come si mostra ad Era, in tutta la sua potenza. Zeus, che aveva giurato sullo Stige, non poteva più risparmiarla. E apparve in verità con così tanta luce che il suo ardore distrusse Semele. La leggenda, collegata al mito solare di Dioniso, riflette, nella visione maestosa del dio, qualcosa dell'idealità della Tracia. Solo che in Tracia, il dio appare supremo, assoluto. Laggiù la sua gloria non conosce vicissitudini. Perciò il solo dramma divino che laggiù si poteva presupporre era quello di un dio affaticato dal sublime, triste della sua grande perfezione. Il dio tracio è colui che per «un'ora di amore» scenderebbe sulla terra, sprofonderebbe nel fango<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Botta, *Unduire si moarte*, in *Limite*, cit., p. 42.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

L'autore inoltre confessa di non avere solo l'intenzione di realizzare uno studio di erudizione antiquaria, ma dichiara esplicitamente che il suo «disegno» si propone finalità artistiche che fanno leva su uno stile allusivo determinato dalle regole universali dell'arte:

Mi è piaciuto cercare nella poesia popolare il volto della nostalgia della Tracia. Attento ai miei propri impulsi, sono stato facilmente indotto a dimenticare e ad esagerare talvolta. Il mio studio è come un disegno, tributario alla mano affascinata dall'idea che mi sono proposto, come pure dalla voluttà del contatto con la materia lieve, di seta. Come in un disegno, ho qui pronunciato dei tratti, ho sottolineato dei piani, ho proiettato su non so quale zona una luce più intensa. Talvolta ho fatto persistere anche un'ombra sulle cose<sup>26</sup>.

Questa «luce più intensa» proiettata sull'«ombra» del testo di Erodoto porta al reperimento di quei luoghi a forte caratterizzazione psicologica che il testo antico lascia ancora trasparire. Infatti soffermandoci ancora una volta sulla citazione, già riportata di Erodoto, si può leggere questo passo che accenna a un fondo enigmatico: «E quando la stanza fu ultimata, Zalmoxis scomparve alla vista dei Traci: discese nella dimora sotterranea e vi abitò per tre anni. I suoi ospiti ne sentivano la mancanza, e lo piangevano per morto» (IV, 95).

Con l'audacia intellettuale e la sapienza che nell'ambito della sua generazione lo distingueva, grazie alla manipolazione tecnica dei concetti e la penetrante riflessione sul testo antico, Botta si sarà chiesto, perché questi Traci piangevano per morto il loro dio quando in realtà sapevano che sarebbe ritornato, anzi, che era immortale e rendeva immortali coloro che lo riconoscevano come tale? Perché la sofferenza, le lacrime si fanno particolari interpreti di questo misterioso e inconcepibile evento? Eppure sapevano anche che il corpo, la materia rappresentava un limite, imprigionava l'anima, ne spezzava lo slancio e che la morte, tuttavia, era la necessaria finalità dell'anima, cioè quella di riprendersi la sua libertà, la sua pienezza. Qui, con ogni probabilità, si giunge alle radici mitiche della razionalità poetica di Botta, una razionalità che scava attorno alle abissalità dell'enigma. Il mito rappresenta per Botta un tentativo tragico di dominare razionalmente l'ignoto. Il

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35.

mito viene a coincidere con la costruzione di una metafisica e una poetica che tentano di afferrare e nominare l'ignoto, di dire l'indicibile. Il mito è, soprattutto, il luogo dell'ineffabilità del *dor*, della nostalgia per l'assenza, dove il dionisismo della cultura greca si ritrova all'interno del dionisismo stesso. In via di una prima definizione dell'*idealismo tracio* Botta parte da questa constatazione: «L'idea di questa ininterrotta ricerca, di questa infinita nostalgia per l'assenza (*dor*), esprime la concezione tracia» che «l'esistenza è dolore». E, attraverso una svolta mistica le cui fonti si richiamano a una concezione chiaramente neoplatonica, arriva a postulare sinteticamente questa intuizione: «Il supremo dolore – esistenza così concentrata e così viva – illumina!»<sup>27</sup>. Questa affermazione, che prende forza dalla condizione di profonda sofferenza, è il preludio, per Botta, di una nuova concezione del dionisiaco che si manifesta nelle modalità del sentire malinconico, e insieme nostalgico, e che trasforma il sentimento di mancanza e di privazione, eminentemente tragici, in espressione lirica e poetica. Questo speciale sentire, che i poeti del Mediterraneo conoscono genericamente con il nome di «melanconia» o di «nostalgia», è fatto derivare da Botta dalla contemplazione del mistero dionisiaco, ed è uno stato dell'anima ineliminabile dalla creazione e dall'invenzione poetica. Come fascio di luce intensissima, questa triste nostalgia fa risplendere e scintillare le cose e l'esperienza che si ha delle cose. Da questo stato non si può sfuggire. Esso nasce da una perdita sentita come irrecuperabile, e proprio per tale ragione questo sapere dell'anima si trascende e si trasforma in esperienza creativa che viene misteriosamente a sigillarsi nel suo contatto con la materia. Botta scrive: «Quando, sotto il misterioso e limpido Cielo, il pastore tracio comprese il proprio destino, sul suo viso si stese la melanconia»<sup>28</sup>. Grazie alle «vie della melanconia» si arriva ai «sentieri attraverso cui la morte penetra nella vita e nel pensiero. La melanconia è solo la prefigurazione della morte, la forma rituale con cui si chiama e si invoca la morte», e si contempla «l'onnipotenza del nulla»<sup>29</sup>. «La melanconia è un dolore che conosce se stesso»<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>28</sup> D. Botta, *Frumosul Românesc*, in *Limite*, cit., p. 30.

<sup>29</sup> D. Botta, *Poetica lui Valéry*, in *Limite*, cit., p. 105.

<sup>30</sup> D. Botta, *O statuie Nesfârșită*, in *Limite*, cit., p. 127.

Nell'opera di Botta, il mito letterario della Tracia – con il suo linguaggio misterioso, con il suo potere non solo di rinviare all'essenza della realtà mitologica ma di evocare liricamente nella poesia il fenomeno degli inizi, la solidarietà elementare tra i modi di espressione convertiti in ritmo, in musica – si incarna nei nomi di Dioniso, di Orfeo e finisce necessariamente per sovrapporsi alla tradizione religiosa dei geto-traci:

Le virtualità che il dio tracio ha attualizzato in Grecia l'hanno portato a identificarsi nel corso del tempo con Ade, il dio della morte. Tutto ciò che possiede di più frenetico e di più puramente vitale, si confonde, in verità, nelle zone di limite dell'estasi – dell'anima liberata dalla materia, attraverso il delirio, attraverso un eccesso di vita profonda – con la serenità delle armonie totali. L'antichissimo Eraclito, la cui dottrina aveva rivelato la natura musicale, ondulatoria del mondo, diceva: «Ade e Dioniso sono una cosa sola». E la mitologia orfica – le cui fonti erano tracie – riconosceva l'unicità dei due dèi, l'identità tra l'ondeggiare e la morte. Con l'influenza degli orfici gli attributi del dio infernale sono potuti passare a Dioniso, che è stato chiamato Zagreus, Nyctelios e Isodaites nella sua qualità di Signore della morte. Da questa idea di un Ade-Dioniso ha proseguito Platone, allorché evidenziò, nel dialogo *Cratilo*, la facoltà di quest'ultimo di intuire il bello: «Ade è un dio a cui è dato di conoscere tutto ciò che è bello». Maestosa prospettiva della morte! La morte come soglia del giubilo, la morte sposa del mondo nella ballata popolare, esprime la stessa confusione dell'anima in Dioniso, che, su un piano estetico, aveva espresso Platone. Lo stesso spazio di cui abbiamo fatto cenno racchiude le virtualità di Dioniso – ondeggiare e musica<sup>31</sup>.

Questa «serenità delle armonie totali», che indirettamente Botta attribuisce a Dioniso, diventa la celebrazione dell'ispirazione poetica e del potere di persuasione della lingua, e rientra tra le più misteriose modalità espressive e seduttive dell'archetipo. La poesia, secondo Botta, si confonde con la teologia, la cosmogonia e l'escatologia. In questo mito, che affonda le proprie radici nell'inconscio culturale del popolo romeno, la poesia e l'etimologia<sup>32</sup> diventano parti virtualmente indiscernibili del potere dell'arte. Dioniso e Orfeo diventano gli emblemi, le allegorie poetiche che indicano nella capacità dell'arte, della poesia

<sup>31</sup> D. Botta, *Unduire si Moarte*, in *Limite*, cit., p. 38.

<sup>32</sup> Cfr. D. Botta, *Roma-Threicia: o încercare de etimologie a limbii române*, ediție îngrijită de Dolores Botta, București, Editura Crater, 1999.

e del linguaggio la possibilità di far vivere la morte attraverso la dimensione creativa dell'amore e del dono di sé. Il «panteismo tracio», altra invenzione del poeta, suscita quella corrispondenza simpatetica fra morte e vita, uomo e natura, che è in grado di creare quello stato d'animo di pace, di fiducia, di affinamento dei sensi in cui l'uomo può porgere ascolto alla musica della natura, e trovarle un posto nella sua vita, in mezzo alla violenza drammatica delle passioni.

Di Orfeo, di Dioniso rimane la nostalgia per l'assenza, il *dor*, il potere creativo che appare inaccessibile perché contenuto nelle profondità abissali dell'anima. Il poeta non può far altro che introiettare la polarità tragica dell'evento, immolare la propria individualità storica per recuperare la traccia di una qualche entità divina e misteriosa conservata gelosamente nella spoglia archeologica che rinvia ad un tempo immemore. Il dono e il sacrificio individuale ricreano romanticamente l'armonia perduta attraverso il ricorso al mito, che è serbatoio di vitalità, energia, risonanza nel suo rapporto con la morte.

Il «Signore» che presiede alle forme della musica e della poesia è dunque Dioniso, è il custode di questa *ragione mitologica* che esprime il valore sublime dell'inconscio collettivo geto-tracio, della «matrice del mondo» che anima «i concetti del Mediterraneo». Il suo mistero si traduce nel «più puro evento del pensiero» che consiste nell'«essenzialità pura della poesia». La condizione del poeta è quella di chi vive in un mondo fatto di segni e di analogie e va alla ricerca del significato attraverso costruzioni ipotetiche mai pienamente soddisfacenti, essendo andata perduta l'originaria trasparenza delle cose e della parola divina che le contiene e le fa essere.

Botta come un antico *maestro di verità* cerca di riattivare la memoria di una cultura dando fondamento alla parola poetica e allo statuto privilegiato del mito. Per lui l'atto della poesia è esercizio spirituale, «preghiera», promessa di «salvezza»; egli cerca di sfuggire alla sottomissione devastante della temporalità storica tentando di cogliere e immortalare ciò che è fuori dal tempo. Questa operazione ha un carattere anamnastico perché risveglia nell'immemorabile le virtualità rimosse dell'anima dionisiaca. Questa purificazione emozionale del mito mediante la poesia significa trasparenza della verità, interrogazione rivolta esclusivamente alle forme della cultura e al loro enigma.

In questo Botta mostra tutta la sua «inattualità», o se si vuole, l'impossibilità di aggirare la condanna capitale emessa sull'*idealismo tracio*



tanto dalla filosofia romena del Novecento quanto dalle avanguardie artistiche; ma restano del suo esempio di scrittura e di poesia il mito come processo creativo sempre in atto e l'intensità dello sguardo lanciato nell'oscurità dell'uomo e nella natura misteriosa della creazione artistica.



EUGENIA LIOSATOU  
Università di Napoli L'Orientale  
eugenia.liosatou@unior.it

## NIKOS KAVVADIAS DAL MEDITERRANEO AGLI OCEANI

### Riassunto

Nikos Kavvadias (1910-1975), un poeta diverso – da marinaio – usa i suoi viaggi per mare come metafore. Charles Baudelaire e i *poètes maudits* influenzano la sua opera, la quale è collegata al movimento del simbolismo e richiama con parole e musica ricordi del poeta. L'opera di Kavvadias ha un carattere cosmopolita, e un significato molto più profondo e oscuro. Nella prima raccolta emergono storie avvenute in mare (*Marabù*) e nei vari porti visitati, storie nelle quali il poeta riproduce personaggi segnati da noia, apatia e spiriti maligni, sulla scia dello *Spleen* di Baudelaire. Nelle raccolte successive (*Pousi* e *Traverso*) il mito si mescola con la realtà, le immagini diventano più sfumate e le parole evocatrici. Il suo unico romanzo (*Turno di guardia*) è la cronaca del viaggio attraverso la vita dei marinai, 'maledetta' a dir loro, ma d'altronde accettata e desiderata. In questa raccolta di storie, narrate durante il turno di notte sul ponte della nave, emerge la prospettiva con la quale Kavvadias osserva la realtà che lo circonda. Il poeta, con una grande abilità narrativa, trasmette un clima pesante, in cui la destinazione del viaggio non offre altro al viaggiatore se non desolazione, prostituzione, malattia e morte. La vita è un viaggio continuo, tutto mare e poesia, ma non è utopico o inesistente. La mappa interiore è in continuo movimento, supportata da letture e da esperienze, da contatti reali e concreti ma anche da immagini e sensazioni. Coglie, in questo modo, non solo l'aria mediterranea ma anche quella degli orizzonti più lontani armonizzando i ritmi della sua vita con i ritmi del mare.

**Parole chiave:** viaggio, marabù, fuga, mare, Cefalonia

### Abstract

Nikos Kavvadias (1910-1975), a different poet – as a sailor – uses his travels at sea as metaphors. Charles Baudelaire and the *poètes maudits* influenced his work, which is connected to the Symbolism movement and recalls memories of the poet in words and music. In the first collection stories emerge that took place at sea (*Marabù*) and in the various ports visited; in these stories the poet reproduces characters marked by boredom, apathy and evil spirits, in the wake of Baudelaire's *Spleen*. In later collections (*Pousi* and *Traverso*), myth becomes involved with reality, images become more nuanced and words evocative. His only novel (*Turno di guardia*) is a chronicle of the journey through the cursed life of sailors, according to them, but on the other hand accepted and desired. The poet, with a great narrative skill, conveys a heavy atmosphere, in which the destination of this journey offers the traveler nothing but desolation, prostitution, sickness and death. Life is a continuous journey, all sea and poetry, but it is not utopian or non-existent. The inner map is in constant motion, supported by readings and experiences, by real and concrete contacts but also by images and sensations. In this way, he captures not only the Mediterranean air but also that of more distant horizons, harmonizing the rhythms of his life with the rhythms of the sea.

**Keywords:** travel, marabou, escape, sea, Kefalonia

Alcuni poeti greci degli anni Venti del Novecento, in contatto con movimenti letterari francesi, innovarono il discorso poetico greco. Tra questi Nikos Kavvadias (1910-1975), un poeta diverso rispetto agli altri della sua generazione<sup>1</sup>, per formazione letteraria, dimensione sociale e tipo di vita: un poeta marinaio, per il quale i viaggi sono una realtà e una metafora, una fuga dalla realtà e un'esperienza concreta. Il senso decadente dell'esistenza, filtrata attraverso l'espressione poetica di Kostas Kariotakis (1896-1928)<sup>2</sup>, il poeta 'maledetto' – il cui gesto estremo del suicidio provocò una grande emozione nel contesto intellettuale dell'epoca – riecheggia nei versi di Kavvadias. Contemporaneo dei poeti Kostas Ouranis (1890-1953) e Alexandros Baras (1906-1990), quest'ultimo viaggiatore infaticabile, cosmopolita e traduttore di poesia, Kavvadias è nel contempo uno scrittore della sua generazione e un autore fuori da ogni confine, letterario, linguistico, geografico. Il Mediterraneo, con le molte lingue e culture, le esperienze internazionali e la tradizione letteraria greca, ma anche l'Estremo Oriente, con i suoi porti misteriosi e spesso indecifrabili, favorisce e condiziona la produzione poetica di Kavvadias, intrisa di lessico marinaresco al punto che è stato necessario produrre un vero e proprio glossario per consentire ai lettori greci di capire almeno il primo significato di molte delle parole usate con naturalezza, ma estranee al lessico comune<sup>3</sup>.

La sua opera è ricca di riferimenti letterari stranieri che documentano la profonda conoscenza del poeta della produzione letteraria e artistica in Grecia e all'estero<sup>4</sup>. Nonostante non sia cospicua dal punto di vista quantitativo (è infatti costituita da tre raccolte poetiche, da un romanzo, o opera in prosa e da due brevi racconti)<sup>5</sup>, appare di peculiare interesse

<sup>1</sup> Una brevissima introduzione al poeta in M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Roma, Carocci, 2001, pp. 305-306 (seconda ed. Venezia, Cafoscarina, 2016).

<sup>2</sup> Si veda la raccolta K. Kariotakis, *L'ombra delle ore*, (F. Pontani trad. it.), Milano, Crocetti, 2004.

<sup>3</sup> Per la lingua del poeta vedi G. Trapalis (a cura di), *Γλωσσάρι στο έργο του Νίκου Καββαδία* (1992, Atene), Atene, Άγρρα, 2003.

<sup>4</sup> Id, *Introduzione*, in M. Gelasakis (a cura di), *Νίκος Καββαδίας. Ο Αρμενιστής ποιητής*, Atene, Άγρρα, 2019, p. 16.

<sup>5</sup> Le opere inedite di Nikos Kavvadias, quelle cioè che sono state pubblicate di volta in volta in varie riviste, giornali, antologie, diversi testi giovanili che lo stesso poeta pubblicò prima con lo pseudonimo di Petros Valhal(l)as, ma anche opere che non

per la fortuna che l'autore ha avuto, grazie essenzialmente al fatto che le sue poesie sono state musicate da Thanos Mikroutsikos (1947-2019) e da altri musicisti greci della fine del Novecento<sup>6</sup>. Riecheggiano nell'opera di Kavvadias i *poètes maudits*<sup>7</sup>, come è in fondo naturale per un poeta della sua generazione, che ha conosciuto il simbolismo come forma espressiva dominante. Nella sua esperienza letteraria le immagini catturate sulla carta rievocano i luoghi visitati, la vita sul mare, i marinai e i loro rapporti con la patria, le donne, le droghe, le sofferenze e le soddisfazioni che presenta una vita sempre in mare. Kavvadias, greco in viaggio perenne, in porti lontani, come nella tradizione atavica di questo popolo, interpreta il patrimonio letterario del passato e del presente non come una lettura formativa, ma come un viatico necessario per trovare conferme ed elaborare risposte. Nell'opera di Kavvadias il mare di storia e di storie non è una contemplazione passiva, ripresa da pagine di altri scrittori o dalle conoscenze teoriche, bensì è una reale percezione costante, salmastra, tra il vento, le parole, l'acqua, la fatica, la solitudine tra gli altri, il lavoro pesante, il fruscio costante delle onde più o meno fragorose.

Il poeta ha una vicenda biografica determinante per la sua stessa formazione: nato nel 1910 da genitori originari di Cefalonia, in una piccola città di provincia della Mancuria, nella zona di Harbin, nella Cina nord-orientale, a Nikolsk-Ussuriysky, non lontano da Vladivostok, sin dalla prima infanzia ha avuto negli occhi e nelle orecchie immagini e suoni non consueti, non condivisi con altre persone incontrate poi nel proseguire dell'esistenza. Quell'esperienza ai confini fra Russia e Cina, dove il padre aveva in gestione un ufficio di commercio generale che

---

sono mai state incluse in raccolte poetiche o ripubblicate in volumi separati fanno parte del *Diario di un timoniere* a cura di Guy Saunier. Vedi G. (M.) Saunier (a cura di), *Νίκος Καββαδίας, Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, Αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα* (2005, Atene), Atene, Άγρρα, 2009, p. 69.

<sup>6</sup> Album: Th. Mikroutsikos, *Ο σταυρός του Νότου* (O Stavros tou Notou), 1979-2021; *Γραμμές των οριζόντων* (Grammes ton orizonton), 1991-2006; *Ο σταυρός του Νότου-Γραμμές των οριζόντων* (O Stavros tou Notou- Grammes ton orizonton), 2005-2021. Inoltre, *Oi Xebarkoi, S/S Iónion 1934* (S/S Ionion 1934), 1986-1994.

<sup>7</sup> Cfr. T. Korfis, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Atene, Κέδρος, 1978, p. 13; M. Gelasakis, *op. cit.*, p. 103, p. 107; G. (M.) Saunier, *Introduzione*, in N. Kavvadias, *En burlinguant* (Guy-Michel Saunier trad. fr.), Paris, Stock, 1969; Cfr. Th. Themistokleus, *Το μπωντλαϊρικό spleen στην μεσοπολεμική ποίηση*, in [https://www.poeticanet.gr/mpwntlairaiko-spleen-stin-mesopolemiiki-poiisi-a-1.html?category\\_id=109](https://www.poeticanet.gr/mpwntlairaiko-spleen-stin-mesopolemiiki-poiisi-a-1.html?category_id=109) (consultato 09/06/2023)

riforniva l'esercito zarista, segnerà per sempre la sua capacità espressiva, creando uno specifico linguaggio, accessibile solo a chi riesce a seguirne le complessità e le sfumature. A undici anni il padre lo portò con sé in un viaggio per mare, nelle acque del Mediterraneo che «da allora gli entrò nel sangue»<sup>8</sup> diventando immediatamente la passione della sua vita. All'inizio della Prima guerra mondiale, appena adolescente, si trasferì con la sua famiglia in Grecia, prima ad Atene, poi a Cefalonia e in seguito al Pireo. Nel 1929 cominciò a lavorare come impiegato in un ufficio di navigazione e dopo pochi mesi di attività burocratica, si imbarcò come marinaio. Qualche tempo dopo riuscì a far carriera a bordo, diventando marconista. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale si trovò impegnato prima nella campagna d'Albania contro l'esercito italiano e poi nella Resistenza contro l'occupazione tedesca. Alla fine della Guerra, riprese le vie del mare, e continuò a viaggiare, per il resto della vita, rimanendo radiotelegrafista fino alla morte, giunta in seguito ad un ictus durante una sua permanenza ad Atene<sup>9</sup>.

L'opera di Kavvadias è, quindi, fisiologicamente cosmopolita, profonda e oscura. Nella prima raccolta *Marabù* (Μαραμπού) pubblicata per prima volta nel 1933<sup>10</sup> emergono storie avvenute in mare e nei vari porti visitati, dove il poeta riproduce personaggi segnati da noia, apatia e spiriti maligni, sulla scia dello *Spleen* di Baudelaire. Nelle raccolte successive *Pousi* e *Traverso* (Πούσι, 1947 - Τραβέρσο, 1975)<sup>11</sup> il mito si fonde con la realtà, le immagini diventano più sfumate e le parole evocatrici, i simboli più ermetici. L'unica opera in prosa *Turno di guardia*, (Βάρδια) pubblicato nel 1954<sup>12</sup>, è la cronaca del viaggio attraverso la vita 'maledetta' dei marinai, come loro stessi la definiscono, ma d'altronde la accettano e la cercano. In questa raccolta di storie, narrate durante il turno di notte sul ponte della nave, emerge la prospettiva con la quale

<sup>8</sup> Intervista del poeta nel 1961, pubblicata alla rivista «Eikones», vol. 330, 16/02/1962, pp. 33-36, vedi M. Gelasakis, *op. cit.*, p. 51.

<sup>9</sup> Tz. Kavvadia, *Σύντομο Βιογραφικό. Τα πρώτα χρόνια* (1987, Atene), in N. Kavvadias, *Τον Πολέμου. Στο Αλογό μου*, Atene, Άγρρα, 2009, 49-58; Id., *Αναμνήσεις από την παιδική ζωή του αδελφού μου*, in "Η λέξη", 27, 1983, pp.750-751.

<sup>10</sup> N. Kavvadias, *Μαραμπού* (1933, Atene, Κύκλος), Atene, Άγρρα, 1990.

<sup>11</sup> Id., *Πούσι* (1947, Atene, Α. Καρβιάς), Atene, Άγρρα, 1989; Id., *Τραβέρσο* (1975, Atene, Κέδρος), Atene, Άγρρα, 1990.

<sup>12</sup> Id., *Βάρδια* (1954, Atene, Α. Καρβιάς), Atene, Άγρρα, 1989.

Kavvadias osserva la realtà che lo circonda. Il poeta, con una grande abilità narrativa, trasmette un clima pesante, in cui la destinazione del viaggio non offre altro al viaggiatore se non desolazione, prostituzione, malattia e morte.

Come motto iniziale del suo romanzo *Turno di guardia* cita frasi del dialogo dell'opera teatrale *The Duchess of Malfi* del drammaturgo britannico John Webster di età elisabettiana<sup>13</sup>. Ispirato dalla tragedia della duchessa di Amalfi perseguitata dai fratelli per il suo matrimonio con il maggiordomo Antonio Bologna, Kavvadias affronta in questo modo il senso del fato e della caducità. D'altronde il suo romanzo evidenzia un valore universale riferito ad aspetti del comportamento umano e non è altro che una lezione di moralità:

FERDINAND: *Is she dead?*

BOSOLA: *She is what you would have her. Fix your eyes here.*

FERDINAND: *Constantly.*

BOSOLA: *Do you not weep? Others sins only speak; murder shrieks out. The element of water moistens the earth. But blood flies upward and bedews the heavens.*

FERDINAND: *Cover her face; mine eyes dazzle; she died young.*

WEBSTER (From *The Duchess of Malfi*, atto VI, Scena II)<sup>14</sup>.

(da *Turno di guardia*)

Il mare, la nave, ma anche il porto sono i luoghi d'ispirazione delle sue storie. Nel breve racconto *Li* (Λι, 1987)<sup>15</sup> ambientato in Cina l'autore, descrive dalla nave ormeggiata al porto la cupa e statica terraferma, attraverso gli occhi della piccola Li, la quale non vede altro che lo squallore della vita nei «sampan», le imbarcazioni di legno cinesi, la povertà e l'illegalità nella città di Hong Kong. Una ragazzina che ha ancora la vita davanti ma che sembra aver già definitivamente segnato il suo destino, Li, diventa il simbolo di ogni creatura che è incastonata in un luogo, per sempre e da sempre, un essere che la natura ha collocato in un punto fisso e da quell'unico spazio osserva il mondo. Niente di più

<sup>13</sup> J. Webster, *The Tragedy of the Duchess of Malfi*, London, Nicholas Okes, 1623. Vedi G. Trapalis, *op. cit.*, p. 82.

<sup>14</sup> N. Kavvadias, *Βάρδια*, cit., p. 9.

<sup>15</sup> Id., *Λι*, Atene, Αγχα, 1987.

diverso dal poeta, per età, sesso, esperienza di vita, condizione sociale, lingua, eppure le due creature, un uomo di mezz'età, un greco senza terra e un'adolescente cinese sembrano stabilire l'unico dialogo possibile fra umani, quello di rapidi sguardi che trasmettono pensieri ed emozioni in maniera molto più eloquente di tanti discorsi fatti a parole e gesti.

Particolare interesse rivestono due racconti brevi nei quali descrive le sue esperienze durante la Seconda guerra mondiale che segnarono profondamente il senso di responsabilità e la sua consapevolezza politica<sup>16</sup>: nel primo (*Sulla guerra, Του πολέμου*, 1987)<sup>17</sup> racconta il periodo trascorso come ospite presso una famiglia albanese, schierata con i nemici durante la guerra greco-italiana; il secondo (*Al mio cavallo, Στο Αλογό μου*, 1987), scritto nel 1941 e pubblicato per la prima volta nel 1945, è un commovente epicedio per il cavallo morto, ispirato alle storie di animali di Joseph Rudyard Kipling (1865-1936) che Kavvadias legge avidamente<sup>18</sup>.

L'opera di Kavvadias è *maudit*, e, in particolare, è 'maledetto' il testo in prosa *Turno di guardia* attraverso il quale viene rielaborato *Le Voyage* di Charles Baudelaire, che -sin dal 1861- aveva affermato: «Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent [...] et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!» (I veri viaggiatori sono gli unici che si mettono in viaggio e senza sapere perché, dicono sempre: Andiamo!)<sup>19</sup>. La prosa di Kavvadias sembra essere una variazione sul tema del poeta francese, nel testo dell'autore greco le parole di Baudelaire trovano conferma concreta in fatti e persone realmente esistenti. Si potrebbe aggiungere la didascalia: ogni riferimento a persone e fatti non è casuale, come non è casuale il costante richiamo al testo francese. La vanità del viaggio e la morte come viaggio estremo sono tematiche centrali nel poema francese. Nelle poesie di Kavvadias il viaggio è collegato con la fuga costante, il dolore e la nostalgia degli orizzonti lontani e richiama il motivo della fine della vita. La speranza che la morte lo colga sulla nave lo solleva dalle preoccupazioni e angosce

<sup>16</sup> Vedi F. Filippou, *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, Atene, Αγρα, 1996.

<sup>17</sup> N. Kavvadias, *Στο Αλογό μου*, in Xenos Xenitas (a cura di), *Το θανάμα της Αλβανίας απ' τη σκοπιά της III μεραρχίας*, Atene 1945.

<sup>18</sup> Id., *Τον πολέμου. Στο Αλογό μου*, cit., p. 36.

<sup>19</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, pp. 305-313.

causate dal mondo esterno, quello degli altri, quello della terraferma. La morte, la fine, che sia clemente e che lo colga in mare! Kavvadias non sa e non può vivere altrove, non c'è un altrove. Il poeta rendendo omaggio a Tristan Corbière (1845-1875), che nella sua poesia *La fin* esalta proprio la morte in mare rispetto alla terraferma, usa come motto della sua prima raccolta i seguenti versi tratti da *Lettre du Mexique*<sup>20</sup> che suggeriscono le sue più insistenti ossessioni:

'Rien n'est beau comme ça  
matelot – pour un homme'  
TR. CORBIÈRE<sup>21</sup>.

(in *Marabù*)

*Mal du depart*, la sedicesima poesia della raccolta *Marabù*, rivela lo spirito inquieto di un ragioniere che in gioventù aveva desiderato viaggiare, imbarcarsi sulle navi, parlando sempre di viaggi e di luoghi lontani, e sul punto di morire si rammarica di non aver mai viaggiato, e soprattutto di non morire «nel mare profondo»:

Resterò sempre un ideale e indegno amante  
dei remoti viaggi e dei mari blu,  
e morirò una sera, come tutte le altre,  
senza frangere la sfocata linea degli orizzonti.

Per Madras, Singapore, Algeri e Sfax  
partiranno come sempre orgogliose le navi,  
ed io, chino su una scrivania con carte nautiche,  
eseguirò addizioni in libri contabili spessi.

Smetterò di parlare di lunghi viaggi;  
gli amici penseranno che li abbia già dimenticati,  
e mia madre, contenta, dirà ai curiosi:  
'Era una stranezza giovanile, ma ora è passata...'

---

<sup>20</sup> Poesia tratta dalla raccolta poetica *Les amours jaunes*. Tr. Corbière, *Les amours jaunes*, Paris, Glady frères, 1873. Inoltre, v. G. Trapalis, *Τέσσερις λέξεις για τον Καββαδία*, in «Χάρτης», vol. 2, in <https://www.hartismag.gr/hartis-2/dokimio/tesseris-lexeis-giaton-kabbadia> (consultato il 10/06/2023)

<sup>21</sup> N. Kavvadias, *Μαραμπού*, cit., p. 8.



Ma il mio ego una sera dinanzi a me si isserà  
e come un giudice inesorabile saperne vorrà,  
e questa mano indegna tremando si armerà  
punterà, e impavida il colpevole colpirà.

Ed io, che tanto bramai di essere sepolto un giorno  
in qualche mare profondo delle Indie lontane,  
avrò invece una morte comune e tanto triste  
ed un funerale come quello di tanti altri uomini<sup>22</sup>.  
(*Mal du depart*, in *Marabù*)

Nella *Lettera di un malato* della stessa raccolta emerge la speranza dell'arrivo di Caronte nelle vesti del capitano della nave<sup>23</sup> e il dolore della fuga e viene ricordato Maurice Magre (1877-1941) con il verso 'Che tristezza si nasconde nei viaggi infinita!', riferendosi al poeta francese che intraprende comunque il viaggio:

Ora sul vetro ho scarabocchiato una nave  
e ho inciso un verso di Magre:  
'Che tristezza si nasconde nei viaggi infinita!'  
Ed io per un viaggio mi sono mosso<sup>24</sup>.  
(da *Lettera di un malato*, in *Marabù*)

<sup>22</sup> Tutte le traduzioni in italiano delle poesie di N. Kavvadias è un tentativo personale in base al Glossario di G. Trapalis e alle traduzioni sul sito lyricstranslate.com (consultato il 05/06/2023). Per la poesia *Marabù* vedi anche <https://www.antiwarsonsongs.org/canzone.php?lang=it&id=62339> (consultato il 16/10/2023). N. Kavvadias, *Μαραμπού*, cit., pp. 41-42, *Mal du départ*, vv. «Θα μείνω πάντα ιδανικός κι ανάξιος εραστής / των μακρυσμένων ταξιδιών και των γαλάζιων πόντων, / και θα πεθάνω μια βραδιά, σαν όλες τις βραδιές, / χωρίς να σχίσω τη θολή γραμμή των οριζόντων. / Για το Μαδράς, τη Σιγκαπούρ, τ' Αλγέρι και το Σφαξ, / θ' αναχωρούν σαν πάντοτε περήφανα τα πλοία, / κι εγώ, σκυφτός σ' ένα γραφείο με χάρτες ναυτικούς, / θα κάνω αθροίσεις σε χοντρά λογιστικά βιβλία. / Θα πάψω πια για μακρινά ταξίδια να μιλώ, / οι φίλοι θα νομίζουνε πως τά 'χω πια ξεχάσει, / κι η μάνα μου χαρούμενη θα λέει σ' όποιον ρωτά: / 'Ήταν μια λόξα νεανική, μα τώρα έχει περάσει'... / Μα ο εαυτός μου μια βραδιά εμπρός μου θα υψωθεί / και λόγω, ως ένας δικαστής στυγνός, θα μου ζητήσει, / κι αυτό το ανάξιο χέρι μου που τρέμει θα σπλιστεί, / θα σημαδέψει, κι άφοβα το φταιχτή θα χτυπήσει. / Κι εγώ, που τόσο επόθησα μια μέρα να ταφώ / σε κάποια θάλασσα βαθιά στις μακρινές Ινδίες, / θα 'χω ένα θάνατο κοινό και θλιβερό πολύ / και μια κηδεία σαν των πολλών ανθρώπων τις κηδείες».

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 40, *Γράμμα ενός αρρώστου*, vv. «Αλήθεια! Ο Χάρος ήθελα να 'ρχότανε / σαν ένας καπετάνιος να με πάρει / χτυπώντας τις βαριές πέτρινες μπότες του...» (Davvero! Volevo che la Morte venisse / come un capitano per portarmi via / battendo i suoi pesanti stivali di pelle...).

<sup>24</sup> *Ibidem*, vv. «Τώρα στο τζάμι ένα καράβι εσκάρωσα / κι ένα του Μαγκρ στίχάκι έχω σκαλίσει: / 'Τι θλίψη στα ταξίδια κρύβεται άπειρη!' / Κι εγώ για ένα ταξίδι έχω κινήσει».

Il sentimento che lega l'uomo all'oceano è diffuso nell'intera opera del poeta greco, come è sintetizzato nella poesia *L'homme et la mer* in *Les Fleurs du mal* di Baudelaire con la stessa lirica intrecciata con simbolismi e basata sulla simbiosi tra l'uomo e l'elemento marino. Le immagini simboliche dell'immensità dell'oceano, e della sua eco corrispondono al mistero dell'animo umano. Il mare di Kavvadias domina come percorso di conoscenza, come via d'uscita dall'insoddisfazione, come estensione confortante oltre gli orizzonti. Fortemente convinto della sua scelta, spiega in un'intervista di essere sempre stato guidato dal suo spirito libero e tenace, dal *demonio* che caratterizza gli abitanti della sua isola. Lui stesso ammette, d'altronde, che questo amore profondo è una schiavitù<sup>25</sup>. 'Navigare necesse est, vivere non est necesse'<sup>26</sup>, il motto delle sue *Lettere a bordo* (Γράμματα εν πλω) contenute nel *Diario di un timoniere* (Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη)<sup>27</sup> conferma il suo spirito inquieto.

Il movimento ininterrotto, l'immensità e variabilità del mare pongono il poeta in una costante avventura di conquista e distruzione dell'estraneo, in una caccia alla solitudine<sup>28</sup>. Tra le forme espressive baudelairiane, *Spleen*<sup>29</sup> viene assimilato nella poesia *Cafard* (Καφάρ) contenuta nella raccolta *Marabù*. Kavvadias pur non utilizzando la parola *spleen* nel titolo della sua poesia, utilizza tuttavia una parola di origine francese, *cafard*, per esprimere il suo stato d'animo. *Cafard*, che deriva dal gergo dei militari francesi in Algeria, significa letteralmente 'scarafaggio', ma è diventato sinonimo di tristezza, uno stato di completa apatia e di miseria' e di nostalgia, malinconia che prende chi è lontano dalla patria<sup>30</sup>. In *Cafard* l'autore esprime una critica nei confronti delle per-

<sup>25</sup> M. Gelasakis, *op. cit.*, p. 68, p. 109.

<sup>26</sup> 'Navigare è necessario, vivere non è necessario' è l'esortazione che, secondo Plutarco, Gneo Pompeo diede ai suoi marinai, i quali opponevano resistenza a imbarcarsi alla volta di Roma a causa del cattivo tempo. Tradizionalmente viene citata per indicare il disprezzo per le necessità contingenti e l'esaltazione di ideali ulteriori.

<sup>27</sup> G. (M.) Saunier (a cura di), *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>28</sup> T. Korfis, *op. cit.*, p. 7.

<sup>29</sup> *Spleen* si intitola la prima sezione di *Fleurs du Mal* (*Spleen et Ideal*), ma anche quattro poesie indipendenti all'interno della sezione. Il testo comprendeva cento poesie divise in sei sezioni: *Spleen et Ideal*, *Tableau parisien*, *Fleurs du mal*, *Révolte*, *Le Vin* e *La Mort*.

<sup>30</sup> G. Trapalis, *op. cit.*, p. 41. Vedi anche A. Petrides, *Σύντομο υπόμνημα στο ποίημα Καφάρ του Νίκου Καββαδία* in [https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/27/kavvadias\\_ka-](https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/27/kavvadias_ka-)

sone di terraferma, i *sales Terriens*<sup>31</sup> (radicati terrestri), ma allo stesso tempo, demistifica la vita avventurosa dei marinai, che non sentono la pienezza nella loro anima e soffrono la noia:

Vivere per sempre nello stesso stato  
e avere la furia delle partenze,  
ma uscendo dall'ufficio la sera  
nei caffè ti fai desiderare con gli occhi.

Altre volte avevamo le navi come uno scopo nascosto,  
ma il mondo diventò come un opuscolo vuoto,  
è lo stesso vivere in Grecia  
e viaggiare a Fernando Po.

Le navi da carico fanno brutti viaggi e sono lente,  
nei "postali" ci si annoia, guardando i turisti;  
caricare per mesi il riso a Rangoon  
è una cosa che uccide gli artisti. [...]

A Tahiti visse per mesi anche Loti,  
se vai un poco più in giù, alle Marchesi,  
dove un tempo mangiavano radici e banane,  
mentre ora vendono cosmetici di Coty.

Il suicidio, ormai un privilegio per le donne -  
una volta anche noi facevamo questo pensiero.  
Con le droghe si muore più lentamente,  
ma ultimamente anche queste sono contraffatte<sup>32</sup>.

(da *Cafard*, in *Marabù*)

---

far/ (consultato 9/6/2023) *Cafard* è usato in maniera figurata dalla voce popolare dei soldati: 'avere la testa piena di cafard' significava avere la testa piena di pensieri brutti e fastidiosi.

<sup>31</sup> I *sales Terriens* si riportano nella sua opera *Turno di notte*, v. N. Kavvadias, *Βάρδια*, cit., p. 98.

<sup>32</sup> Id., *Μαραμπού*, cit., pp. 47-48, *Cafar*, vv. «[...] Να ζεις στην ίδια πολιτεία παντοτινά/ και να 'χεις των αναχωρήσεων τη μανία, μα φεύγοντας απ' το γραφείο τα βραδινά/ να κάνεις οφθαλμοπορνεία στα καφενεία./ Άλλοτες είχαμε τα πλοία κρυφό σκοπό, /μα ο κόσμος έγινε σαν αδειανή φυλλάδα, /είναι το ίδιο πια να μένεις στην Ελλάδα/ με το να ταξιδεύεις στο Fernando Po./ Τα φορηγά είναι κακοτάξια κι αργούν,/ μες στα ποστάλια πλήττεις βλέποντας τουρίστες,/ το να φορτώνεις μήνες ρύζια στο Ραγκούν/ είν' ένα πράγμα που σκοτώνει τους αρτίστες./ [...] Στην Ταϊτή έζησε μήνες και ο Λοτί,/ αν πας λιγάκι παρακάτου, στις Μαρκίζες,/ που άλλοτες τρώγανε μπανάνες κι άγριες ρίζες,/ καλλυντικά τώρα πουλάνε του Coty./ [...] Η αυτοκτονία, προνόμιο πια στα θηλυκά - / κάποτες κάναμε κι εμείς αυτή τη σκέψη./ Πεθαίνεις πιο σιγά με τα ναρκωτικά,/ μα τελευταία τα 'χουν κι αυτά νοθέψει».

Non a caso lo scrittore francese Pierre Loti (1850-1912), appare come motivo di riferimento nel *Cafard* di Kavvadias, un ufficiale di marina, con i suoi viaggi in lidi lontani e diversi (specie in Estremo Oriente) e le sue descrizioni che velano le nostalgie dello scrittore francese, la ricerca continua d'evasione, il senso della morte. La parola *cafard* viene anche ripetuta nel *Turno di guardia* per indicare il nome di una nave, descritto con i colori più oscuri come sfondo di una serie di storie di topi affamati, uomini spietati e prostitute malinconiche<sup>33</sup>.

Tuttavia, come scriverà di lui Kostas Varnalis: «tutte le sue cadute sono angeliche. Non hanno il cinismo delle coscienze colpite, perché è quasi sempre dal fango della caduta che il desiderio delle cose pure, il dolore dell'ideale, viene gettato fuori»<sup>34</sup>. Kavvadias è anche un poeta drammatico<sup>35</sup>, che non teme di essere deriso. Mantenne per tutta la vita il soprannome marabù, 'uccello malfamato e maledetto', con il quale a vent'anni decise di farsi chiamare. Il *marabout* - dall'arabo *merabut* - è un uccello che vive nelle zone asiatiche e africane ricche d'acqua<sup>36</sup> ed è indicato come un'asceta in meditazione e una guardia di frontiera, in senso lato, però, indica anche i santi musulmani viventi o defunti (o i luoghi dove sono sepolti)<sup>37</sup>. Il portamento del marabù cambia a seconda del luogo ove si muove: cammina goffo e sgraziato, ma vola in un modo elegante e delicato.

La mano trema... La febbre...mi abbandono,  
nell'osservare un Marabù immobile sulla riva.  
E così mentre anche esso mi fissa,  
credo di assomigliargli nella solitudine e nella stupidità<sup>38</sup>.

(da *Marabù*, in *Marabù*)

<sup>33</sup> Id., *Βάρδια*, cit., p. 131-137.

<sup>34</sup> K. Varnalis, *Ο Μαραμπού*, in "Η Πρωία", 10/09/1943, p. 1; M. Gelasakis, *op. cit.*, p. 31.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>36</sup> G. Trapalis, *op. cit.*, p. 48.

<sup>37</sup> Cfr. E. Doutté, *Notes sur l'Islam maghrabin: Les marabouts*, vol. 41, Paris, E. Leroux, 1900.

<sup>38</sup> N. Kavvadias, *Μαραμπού*, cit., p. 13, *Marabù*, vv. «[...] Το χέρι τρέμει...Ο πυρετός... Ξεχάστηκα πολύ, / ασάλευτο ένα Μαραμπού στην όχθη να κοιτάζω. / Κι έτσι καθώς επίμονα κι εκείνο με κοιτά, / νομίζω πως στη μοναξιά και στη βλακεία του μοιάζω...».

In questi versi il poeta esprime la sua solitudine e la consapevolezza di essere diverso dagli altri, richiamando i motivi della poesia *Albatros*<sup>39</sup>. Il contatto di Kavvadias con la poesia 'baudelairiana' porta a una creatività personale e fruttuosa varietà: con versi in rima, parole musicali, immagini reali e concrete ogni poesia racconta una storia diversa, la storia di chi vive sulla nave, con le difficoltà e il senso di estraneità di chi tocca terra saltuariamente, e ha contatti con luoghi e persone che spesso non hanno radici. Nel *Marabù* torna il ricordo lontano di un'elegante e malinconica donna che lo accompagna durante il suo viaggio nei suoi pensieri, a cui accosta un'altra figura femminile, Marija Konstantinovna Baškircева: pittrice e scrittrice ucraina (1858-1884), che nel suo *Journal*, pubblicato nel 1885 e apprezzato oggi per i brillanti ritratti dei suoi contemporanei, alterna passione e sconfitta e fa emergere la percezione del nulla<sup>40</sup>.

Stanotte, mentre cala l'ombra tropicale,  
e nel grecale volano gli stormi di Marabù verso l'ovest,  
qualcosa mi preme apportare sulla carta,  
quell'eterna segreta mia ferita.

Viaggiavo in prova, al tempo, su un postale,  
tra il Nilo e il meridione della Francia.  
Allora la conobbi - che sembrava un fiore alpino -  
e ci legò un'amicizia fraterna stretta.

Aristocratica, sottile e melanconica,  
figlia d'un ricco egiziano che s'era ammazzato,  
portava il suo dolore con sé in viaggio verso paesi lontani  
sperando le accadesse di dimenticare.

Leggeva quasi sempre il Diario di Baskircева,  
e adorava la Santa d'Avila,

<sup>39</sup> La poesia è tratta da *Spleen et Idéal*, la seconda parte della raccolta *Les Fleurs du mal*. Baudelaire utilizza l'immagine dell'uccello di mare per rappresentare la profondità delle sue tempeste inferiori. Si paragona all'albatro che domina con il suo volo nel cielo, ma se gli capita di essere catturato dai marinai si muove goffo sul ponte della nave e diventa oggetto di scherzi e di disprezzo.

<sup>40</sup> Il *Journal de Marie Bashkirtseff* viene citato sia nel *Marabù* che nel *Diario di un timoniere*. Vedi G. (M.) Saunier, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, op. cit., p. 15.

spesso citava versi francesi maledetti,  
e stava a lungo a contemplare il mare<sup>41</sup>.

(da *Marabù*, in *Marabù*)

Sulla scia di *Cartes Postales* di Henry Jean-Marie Levet (1874-1906) è scritta in forma epistolare la seconda raccolta poetica intitolata *Pousi*<sup>42</sup>. Kavvadias trasforma ciò che ha vissuto in cartoline poetiche e le invia agli amici con una dedica e una data. Egli aveva un'ampia visione dell'opera di tutti i poeti di quel periodo, grazie all'aiuto della sorella, Tzenia, che aveva tradotto con successo in greco opere di poesia francese della Seconda metà dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Non è facile stabilire, né tanto meno è rilevante rintracciare, con quale intensità e in che modo tali letture (in originale o in traduzione) abbiano influenzato il poeta. Ciò che si può affermare è che, soprattutto in *Pousi*<sup>43</sup>, termine dalla parola turca 'pus', che indica la nebbia, e nella terza raccolta poetica intitolata *Traverso*, (dall'italiano 'traverso' che indica la rotta forzata in caso di mareggiata contro la direzione del vento per evitare che la nave venga colpita dalle onde), il poeta è in grado di superare le forme di poesia tradizionali, i modelli di riferimento e raggiungere una sua autonomia e originalità, al di là di ogni impronta o riecheggiamento altrui. Mentre nella raccolta dal titolo *Marabù*, il reale è più facilmente distinguibile e ciò che accade all'interno della nave mantiene una certa sobrietà, nelle raccolte successive (*Pousi* e *Traverso*), Kavvadias integra nel microcosmo della nave cielo e mare, mito e realtà<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> N. Kavvadias, *Μαραμπού*, cit., pp. 9-10, *Marabù*, vv. «[...] Μ' απόψε, τώρα που έπεσεν η τροπική βραδιά, / και φεύγουν προς τα δυτικά των Μαραμπού τα σμήνη, / κάτι με σπρώχνει επίμονα να γράψω στο χαρτί, / εκείνο, που παντοτινή κρυφή πληγή μου εγίνη. / Ήμουνα τότε δόκιμος σ' ένα λαμπρό ποστάλ / και ταξιδεύαμε Αίγυπτο γραμμή Νότιο Γαλλία. / Τότε τη γνώρισα – σαν άνθος έμοιαζε αλπικό – / και μια στενή μας έδεσεν αδελφική φιλία. / Αριστοκρατική, λεπτή και μελαγχολική, / κόρη ενός πλούσιου Αιγύπτιου όπου 'χε αυτοκτονήσει, / ταξίδευε τη λύπη της σε χώρες μακρινές, / μήπως εκεί γινότανε να τηνε λησμονήσει. / Πάντα σχεδόν της Μπασκιρτσέφ κρατούσε το Ζουρνάλ, / και την Αγία της Αβίλας παράφορα αγαπούσε, / συχνά στίχους απαγγέλνε θλιμμένους γαλλικούς, / κι ώρες πολλές προς τη γαλάζιαν έκταση εκοιτούσε».

<sup>42</sup> Vedi D. Christianopoulos, *Ο Γάλλος ποιητής H.J. - M. Levet και η επίδρασή του στον Νίκο Καββαδία*, in «Επτά κείμενα για τον Νίκο Καββαδία», Ατене, Πολύτυπο, 1982, pp. 71 - 73.

<sup>43</sup> Vedi G. Trapalis, cit., 62, 73-74.

<sup>44</sup> G. (M.) Saunier, «Ετούτο κορμί το τόσο αμαρτωλό...». Ερευνα στον μυθικό κόσμο του Καββαδία, Ατене, Άγρα, 2004, pp. 10-12.

In questo modo, miti e volti si intrecciano nel tempo del viaggio<sup>45</sup>.

All'interno della stessa raccolta poetica, nel componimento dedicato a Federico García Lorca, emerge l'immagine del paesaggio mediterraneo che viene collegato agli spostamenti dei volontari stranieri che raggiungono gli spagnoli durante la loro rivolta per combattere al loro fianco durante la guerra di Spagna. Nella sua forma contemporanea, il poeta spagnolo, figura centrale della poesia di Kavvadias, unisce in modo allegorico forme e simboli e si accosta agli eroi della resistenza greca:

Hai sventolato per un attimo il bolero  
e la sottoveste tua d'arancione cupo.  
Era agosto, credo, o no,  
quando i Crociati partivano in tanti. [...]

Picasso al suo toro sbuffava pesantemente  
e il miele marciva nelle arnie.  
Traversa all'indietro - direzione nord.  
Tirare avanti - indietro noi - e non curarsene.

Sotto il sole crescevano gli ulivi  
e piccole croci crescevano negli orti.  
Quelle notti gli abbracci si sono irrigiditi,  
quando, Gitano, in una fascia ti portarono.

"Gitano e mio Signore, di che cosa ti adorerò?"  
Portate la cappa di porpora.  
Al muro di Kessariani ci portarono da dietro,  
e alzarono un mucchio alto come un uomo.

Ragazze di Distomo, portate acqua e aceto,  
e tu sulla tua cavalla, legato in croce,  
trascinati in quell'ultimo viaggio verso Cordova,  
tra le sue assetate e sconfinite campagne<sup>46</sup>. [...]  
(da Federico García Lorca in *Pousi*)

<sup>45</sup> T. Korfis, *op. cit.*, pp. 7-9, 19-29.

<sup>46</sup> Id., *Πούσι*, cit., pp. 27-28, Federico García Lorca, vv. «Ανέμισες για μια στιγμή το μπολερό/ και το βαθύ πορτοκαλί σου μεσοφόρι. / Αύγουστος ήτανε δεν ήτανε θαρρώ,/ τότε που φεύγανε μπουλούκια οι σταυροφόροι. / [...] Του ταύρου ο Πικάσσο ρουθούνιζε βαριά / και στα κουβέλια τότε σάπιζε το μέλι./ Τραβέρσο ανάποδο - πορεία προς το Βοριά./ Τράβα μπροστά - ξοπίσω εμείς- και μη σε μέλει. / Κάτω απ' τον ήλιο αναγαλλιάζαν οι ελιές/ και φύτεωναν μικροί σταυροί στα περιβόλια./ Τις νύχτες στέρφες απομέναν οι αγκαλιές/ τότες που σ' έφεραν, κατσίβελε, στη μπόλια./ Ατσιγ-

Il poeta spagnolo viene ancora menzionato nella poesia *Guevara*, della stessa raccolta, dove vengono citati in un contesto allegorico lo scrittore rivoluzionario José Julián Martí Pérez (1853-1895), eroe dell'indipendenza cubana, e il rivoluzionario argentino. La poesia fu scritta durante il periodo della dittatura dei colonnelli, nel 1972, e fu pubblicata per la prima volta nella rivista greca «Thourios»:

Il sogno vola in cielo con il fumo.  
Ormai si è congiunto alla nave della nube.  
Da ovunque nasce la luce ma è troppo fioca  
e le tenebre la svelano e ti fanno cenni.

José Martí (Condor che va e si abbassa  
si vanta, si pesa, si ricorda.  
Con le sue ali oscurerebbe un'aia)  
Stasera voi due in compagnia berrete mate.

Giunge Bolivar a cavallo di un serpente.  
Eretta sta in agguato una serpe pregna d'uova.  
La Peruviana pesta magiche erbe nel mortaio  
e sgranocchia un fungo avvelenato.

La cavalla rossa di Lorca nitrisce  
ma lui impigliato nei suoi lacci di seta  
una lunga fossa gli acconcia col suo piccone di pietra  
l'amico, e grande la fa quant'è la tua statura.

Un vecchio marinaio dalla faccia incatramata  
carica una barca con le merci più economiche  
Ha mani a lungo tagliate in alto  
e voleva tanto chiuderti gli occhi<sup>47</sup>.

(da *Guevara*, in *Traverso*)

---

γανε κι Αφέντη μου, με τι να σε στολίσω;/ Φέρτε το μαυριτάνικο σκουτί το πορφυρό./  
Στον τοίχο της Καισαριανής μας φέραν από πίσω/ κι ίσα ένα αντρίκειο ανάστημα  
ψηλώσαν το σωρό./ Κοπέλες απ' το Δίστομο, φέρτε νερό και ξίδι./ Κι απάνω στη φο-  
ράδα σου δεμένος σταυρωτά/ σύρε για κείνο το στεγνό στην Κόρδοβα ταξίδι./ μέσ' απ'  
τα διψασμένα της χωράφια τ' ανοιχτά. [...]

<sup>47</sup> N. Kavvadias, *Τραβέρσο*, cit., pp. 24-25, *Guevara*, vv. «[...] Τ' όνειρο πάει με τον καπνό  
στον ουρανό,/ έσμιξε πια με το καράβι του συννέφου./ Το φως γεννιέται από παντού μα  
είναι αχαμνό/ και τα σκοτάδια το ξεγνέθουν και σου γνέφουν./ Χοσέ Μαρτί (Κόνδορας  
πάει και χαμηλώνει,/ περηφανεύεται, ζυγιάζεται, θυμάται./ Με τα φτερά του θα  
σκοτείνιαζ' ένα αλώνι)/ απόψε οι δυο συντροφιαστοί θα πιείτε μάτε./ Φτάνειο Μπολίβαρ



E in questo percorso poetico, oltre ai testi stranieri, la conoscenza della poesia greca moderna del periodo tra le due guerre costituisce un fertile materiale per la rielaborazione dei suoi appunti poetici. Lontano fisicamente dai luoghi consueti e triti della cultura, frequentatore di bettole e di angiporti, il radiotelegrafista Kavvadias è riconosciuto come uno dei massimi esponenti della poesia greca del Novecento.

Poliglotta ed erudito, leggeva Charles Baudelaire, Tristan Corbière, Edgar Allan Poe, Carson McCullers ed altri, traduttore di poesia e di prosa (dall'inglese e dal francese) ha tradotto *The Long Voyage Home* di Eugene O'Neill<sup>48</sup>. Infatti, sono evidenti i frequenti riferimenti alla poesia straniera con citazioni di frasi, parole e nomi stranieri nei suoi testi posti in dialogo tra loro. La relazione di un testo con altri testi è una delle caratteristiche della sua opera, che non può essere compresa a fondo senza un'analisi intertestuale.

Tiziano, Giorgione, Raffaello, Picasso, Dalí, Giotto, Goya, Cézanne, Chagall, Donatello sono solo alcuni dei protagonisti delle opere letterarie di Kavvadias, il cui dialogo con la pittura consente di decodificare il modo mediato di leggere la realtà che caratterizza la sua intera produzione poetica<sup>49</sup>. In questo modo l'immenso mondo del poeta diventa il luogo dello scambio tra popoli, culture e linguaggi. Basti pensare che la lingua del poeta, spesso rinforzata con l'idioma delle Isole Ionie, è polifonica e piena di termini specifici nautici, con parole, frasi e suoni stranieri, con nomi propri stranieri trascritti in greco, che nel loro insieme rivelano un'armonia e ricchezza di alterità.

---

καβαλώντας σαϊτάρι. / Παραμονεύει ορθή κουλέμπρα γκαστρωμένη. / Βότανα τρῖβει η Περουβάνα σε μορτάρι / και μασουλάει φαρμακωμένο μανιτάρι. / Του Λόρκα η κόκκινη φοράδα χλιμιντράει / μ' αυτός μπλεγμένος στα μεταξύνα δεσμά του. / Μακρύ κιβούρι με τον πέτρινο κασμά του / σενιάρει ο φίλος και στο μπόι σου το μετράει. / Γέροντας ναύτης με τα μούτρα πισσωμένα / βάρκα φορτώνει με την πιο φτηνήπραμάτεια. / Έχει τα χέρια από καιρό ψηλά κομμένα. / Κι ήθελε τόσο να σου σφάλαγε τα μάτια».

<sup>48</sup> E. O' Neill, Το ταξίδι του γυρισμού και άλλα δύο μονόπραχτα, (Nikos Kavvadias, Vassilis Nikolopoulos trad. gr), Atene, Ν. Καραβίας, 1944.

<sup>49</sup> Altri artisti citati nell'opera di Kavvadias sono: Sandro Dato, André Dignimont, Gustave Doré, James Ensor, Fra Giovanni da Fiesole, Ilja Efimovič, Leon Nikolayevich Bakst, Vassili Kandinsky, Paul Klee, Amedeo Modigliani, Jules Pascin, Georges Seurat. Vedi Trapalis, *cit.*, p. 96, pp. 100-104.

Il verso «asciugami il mare che gocciola, insegnami a camminare sulla terra correttamente»<sup>50</sup> lo rende autentico. Per il poeta di Cefalonia tutto il mondo è oceano e poesia, ma non è utopico o inesistente. La mappa interiore è sempre in movimento, supportata da letture e da esperienze, da contatti reali e concreti, duri e violenti, ma anche ricca di immagini e sensazioni. Oggi è uno dei poeti greci più popolari e letti; le sue parole sono cantate e conosciute a memoria e hanno valicato il contesto dei fruitori 'passivi' del discorso poetico. In queste parole l'aria mediterranea e quella degli orizzonti più lontani armonizza i ritmi della sua vita con i ritmi del mare.

---

<sup>50</sup> N. Kavvadias, *Traverso*, cit., pp. 17-18, *Yara Yara*, vv. «Απάνωθέ μου σκούπισε τη θάλασσα που στάζω, μάθε με να περπατώ πάνω στη γη σωστά».





ALBERTO SCIALÒ  
Università di Napoli L'Orientale  
a.scialo@unior.it

## L'EPOS CONTEMPORANEO E IL MEDITERRANEO: UNA RILETTURA DELLA *TELEMACHIA* IN 54 DI WU MING

### Riassunto

Il contributo si propone, attraverso l'analisi del romanzo *54* (2002) del collettivo Wu Ming, di rintracciare alcune modalità con cui, nell'estremo contemporaneo, la tradizione culturale mediterranea viene utilizzata per problematizzare le criticità poste dalla definitiva affermazione del sistema socioeconomico occidentale, a trazione atlantista, all'interno dello spazio mediterraneo. Infatti, da una ricognizione delle posizioni ideologiche assunte dalla riflessione teorica e sociologica sul Mediterraneo intorno al *turn of the millennium*, è possibile evincere che, uno dei principali problemi posti dalla modernità all'interno di un orizzonte culturale fortemente strutturato e votato al pluralismo come quello mediterraneo, è costituito dall'imporsi di un modello culturale che innalza l'individualismo in quanto valore assoluto, a scapito di qualsiasi forma di collettivismo, assecondando quella tendenza che Guido Mazzoni, ne *I destini generali* (2015), considera tipica del moderno *western way of life*. Di conseguenza, se la risposta offerta dalla riflessione intellettuale è la teorizzazione di un sistema di pensiero e di valori che metta al centro le specificità della tradizione culturale mediterranea, l'analisi di *54*, è finalizzata all'individuazione di una risposta prettamente letteraria ai quesiti posti dalla modernità al mondo mediterraneo. La ripresa della *Telemachia* come paradigma interpretativo del testo in chiave anticapitalista, associata all'intero progetto poetico del collettivo - che si ripropone di restaurare, non solo le modalità compositive dell'epica classica, ma anche la funzione pedagogica dell'opera stessa, adottando un sistema che qui si è ritenuto associabile a quello della *paideia* greca - evidenzia l'esistenza di una riflessione letteraria parallela ma comunque contigua a quella filosofica, la quale può risultare proficua ai fini di un ampliamento del discorso sul Mediterraneo e sull'esistenza di peculiarità delle culture che lo abitano capaci di offrire un'alternativa al modello di vita occidentale e consumista.

**Parole chiave:** Wu Ming, epos, *Telemachia*, *paideia*, pensiero meridiano

### Abstract

This article aims to find, through the analysis of Wu Ming's novel *54* (2002), some ways in which, during the last two decades, the Mediterranean cultural tradition is used to problematize the critical issues posed by the affirmation, within the Mediterranean field, of the Western socio-economic system. In fact, reconstructing the ideological positions assumed by the theoretical and sociological meditation about the Mediterranean society around the turn of the millennium, it can be deduced that one of the main problems posed by modernity within a pluralistic cultural system such as the Mediterranean one, is constituted by the imposition of an individualistic model that damages any collectivistic way of life, ending up to support the typical tendency of the modern world that Guido Mazzoni individuates in *I destini generali* (2015). From this point of view, if the answer

offered by the theoretic, sociological and anthropological think is the theorization of a system of values focused on the specific pluralistic Mediterranean tradition, the analysis of 54 could be useful to identify a specific literary response to problems posed by modernity to the Mediterranean world. In fact, the use of the *Telemachy* as an interpretative paradigm to read the text in an anti-capitalistic way needs to be linked to Wu Ming's literary project, by which they intend to restore, rather than the classic epic way of doing literature, the real pedagogical function of the artwork, that we retain comparable with the Greek pedagogical system called *paideia*. So, it is possible to underline the existence of a parallel literary reflection, but similar to the philosophical one, which can be useful to expand the discussion on the Mediterranean culture and the peculiar aspects of his own cultural system, that could be capable to offer an alternative to the Western and consumeristic model.

**Keywords:** Wu Ming, epos, *Telemachy*, *paideia*, meridian thinking

### Opporre la tradizione: un'introduzione

Nel 1987, Fernand Braudel apre uno dei suoi maggiori studi in materia di Mediterraneo domandandosi che cosa questo sia effettivamente.

Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre [...] Il Mediterraneo è un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia<sup>1</sup>.

Quella che lo storico delinea è, quindi, la forma di un sistema che non può considerarsi propriamente omogeneo, ma che piuttosto è da intendersi in quanto organico: un mondo basato sulla diversità, sull'incontro (quando non sullo scontro) con l'altro, un immenso bacino in cui confluiscono istanze culturali e geopolitiche molto differenti, eppure pensabile nei termini di una civiltà compatta nella quale è possibile individuare un certo grado di coerenza. Secondo questa visione, infatti, l'insieme di civiltà mediterranee di cui si parla, non può essere pensato nei termini di una vera e propria comunità, bensì in quanto sistema che fonda il proprio equilibrio culturale sullo scambio, sulla necessità di interfacciarsi con l'esistenza della frontiera, di un *limen* che «non unisce e separa, ma unisce in quanto separa»<sup>2</sup>, da intendersi quindi come «la soglia, che consente il passaggio, e

<sup>1</sup> F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Milano, Bompiani, 1998, pp.7-8.

<sup>2</sup> F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2005, p. 53.

dunque può essere condizione di rapporto, incontro, comunicazione»<sup>3</sup>. Un concetto che contiene già in sé l'idea dell'attraversamento, dell'osmosi, e notevolmente distante dalla valorizzazione di una cultura del *limes* inteso alla maniera degli antichi romani: un confine rigido e invalicabile, che divideva la civiltà dalla barbarie trasmettendo l'idea di chiusura difensiva.

L'essenza profonda e primordiale, il vero elemento di aggregazione e di omogeneità di quest'area geografica e delle culture che si sono sviluppate al suo interno, sarebbe da identificarsi, dunque, nella loro natura fondamentalmente meticcias, nella propensione alla mediazione continua con il diverso e in un senso di collettivismo che esula dal semplice riconoscimento immediato dell'uguale e che scivola in un'idea di unità intesa come appartenenza ad un «pluriverso»<sup>4</sup>, invece che come adesione ad un unico universo.

Se si sceglie di fotografare, però, il contesto degli studi critici sul Mediterraneo nei pressi del *turn of the millennium*, a cavallo tra l'ultimo decennio del Novecento e il primo del Duemila, questo paradigma fondativo dell'intero ecosistema culturale mediterraneo sembra messo fortemente in crisi dal sistema socioculturale, ma soprattutto economico, tardocapitalista, che negli anni Novanta può considerarsi, ormai, ampiamente affermato, sostanzialmente egemone. Secondo l'opinione di una voce autorevole come quella di Guido Mazzoni, infatti, una delle principali mutazioni che la modernità, e il sistema socioeconomico che la sottende, avrebbero introdotto, sarebbe «un modo nuovo di concepire la vita privata immanente»<sup>5</sup>, una trasformazione dell'*ethos* borghese che porta a considerare la felicità privata in quanto «valore assoluto»<sup>6</sup>, il che avrebbe portato ad un generale «allentamento dei nessi fra la parte e il tutto, fra l'individuo [...] e le appartenenze collettive, i doveri comuni, i destini generali»<sup>7</sup>: un dilagare inarginabile dell'individualismo a scapito di qual-

---

<sup>3</sup> A. M. Campanale, *Mediterraneo: limes o limen?*, in «Jura Genitum. Rivista di filosofia del diritto internazionale e della politica globale», 2006. Commentando nella sezione "Discussioni online" della rivista il volume D. Zolo, F. Horciani (a cura di), *Mediterraneo. Un dialogo fra le due sponde*, Roma, Jouvence, 2005. (<https://www.juragentium.org/forum/horciani/it/campanal.htm>)

<sup>4</sup> D. Zolo, *La questione mediterranea*, in F. Cassano, D. Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 18.

<sup>5</sup> G. Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2015, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

siasi forma di collettivismo, una chiusura del singolo all'interno di una frontiera invalicabile. Inevitabilmente, allora, questa condizione a cui la modernità sottopone gli individui, si rispecchia in maniera sensibile anche nello studio di un sistema che aveva sempre avuto la sua matrice in presupposti completamente opposti come lo spazio mediterraneo e, analizzando alcune fonti, è possibile notare come ciò venga registrato in maniera piuttosto chiara dalla critica incentrata sull'argomento.

Già nel 1996, Franco Cassano pubblica un libro intitolato *Il pensiero meridiano*, nel quale viene proposta una messa in discussione del pensiero dominante tramite la rivendicazione di un "sud" inteso come categoria di pensiero autonoma, come paradigma interpretativo della realtà con delle peculiarità specifiche, slegato dalle direttive dominanti del *western way of life* cristallizzate da un Occidente fondamentalista che attraverso il suo «etnocentrismo espansivo ed attivo»<sup>8</sup> avanza «la pretesa di esportare i propri principi annullando la differenza dell'altro»<sup>9</sup>. Secondo questa tesi, la globalizzazione, in quanto prodotto di un determinato sistema economico e delle dinamiche di potere ad esso annesse, ha messo l'Occidente in condizione di estendere a dismisura i propri principii - al fine di annullare qualsiasi differenza culturale - imponendo una forma di universalismo basato, paradossalmente, sulla frammentazione e sull'individualismo. Tale universalismo non accoglie, non omogenizza, bensì annulla nell'indistinzione qualsiasi forma di collettività, aprendo la strada alla pericolosa «deriva anomica di un individualismo senza misura, costantemente inchinato su sé stesso e sul proprio presente, che passa dalla banca della vita solo per ritirare e mai per depositare»<sup>10</sup>. Davanti ad un universalismo che divide molto più delle frontiere, dunque, la soluzione proposta da Cassano sta nella strutturazione di un pensiero volto alla preservazione delle diversità e della molteplicità, a scapito di qualsiasi omologazione individualista.

A spingere verso il sud [...] è stata l'attenzione costante per i punti 'deboli' di ogni discorso 'forte', la scelta di mantenere aperto e libero il

---

<sup>8</sup> F. Cassano, *Paralleli e meridiani*, in *Il pensiero meridiano*, p. XXV.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. XXX.

mondo, la volontà di difendere la molteplicità dei suoi versi contro la pretesa dei vincitori di chiuderlo nel loro uni-verso<sup>11</sup>.

Qualche anno dopo, nel 1999, sulla soglia del nuovo millennio, esce un volume intitolato *Identità a persona nello spazio mediterraneo*, che raccoglie gli interventi di un gruppo di studiosi di diverse discipline che hanno partecipato ad una serie di seminari volti alla definizione del concetto di *persona* a partire da una prospettiva puramente geografica. Ciò che si può leggere tra le pagine di questo studio, può risultare interessante ai fini del ragionamento che si sta proponendo. Mentre, infatti, Rossella Bonito Oliva scrive

L'orizzonte in cui si muove la riflessione contemporanea, nella convinzione della mutazione dell'oltrepassamento del Moderno [...] procede comunque nell'individuazione di un nucleo interpretativo che consenta di muoversi all'interno della realtà sempre più complessa in cui viviamo. Riproporre [...] l'interrogativo intorno al significato di *persona* all'interno di un'area geografica [...] implica mettere subito in gioco la resistenza di una tradizione di pensiero [...] dinanzi all'impatto con il processo di universalizzazione e di omologazione delle differenze, prodotto dall'accelerazione tecnologica<sup>12</sup>

alcune pagine dopo, Francesco Donadio adduce l'operazione che sta dietro alla creazione del volume, alla necessità di individuare una «prospettiva terapeutica»<sup>13</sup> che avvii al superamento della «lacerazione storica»<sup>14</sup> postasi nella modernità.

Ancora, nella prefazione del 2004 al *Breviario Mediterraneo* di Predrag Matvejević, Claudio Magris interpreta lo studio del critico croato, se non la sua intera opera, come un tentativo di opporsi strenuamente al particolarismo dilagante degli ultimi decenni.

Matvejević ha esorcizzato [...] il particolarismo esasperato, la dispersione molecolare [...] ha ammonito che 'la particolarità, di per sé, non è

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>12</sup> R. Bonito Oliva, *Ancora una riflessione sul concetto di persona*, in E. Mazzarella, R. Bonito Oliva (a cura di), *Identità e persona nello spazio mediterraneo*, Napoli, Guida editore, 1999, p. 43.

<sup>13</sup> F. Donadio, *Intersoggettività e persona*, in *Identità e persona nello spazio mediterraneo*, p. 141.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



ancora un valore' mettendo così in guardia contro ogni ossessiva, viscerale, atomistica esaltazione della propria identità e della propria immediatezza<sup>15</sup>.

Nel 2007, infine, in *L'alternativa mediterranea*, ancora Cassano, riflettendo sulle modalità espansive della globalizzazione, scrive che

Dopo il crollo del comunismo il capitalismo liberista riconsegna al mercato la sovranità su molte delle zone prima controllate dallo Stato e se ne ammette di nuove, conquistando in modo capillare la sfera della vita quotidiana attraverso la diffusione di un individualismo radicale, allergico a qualsiasi legame sociale che pretenda di durare più del desiderio<sup>16</sup>.

Quindi, davanti alla consapevolezza che ciò porta ad un evidente «impoverimento teorico e antropologico»<sup>17</sup>, Danilo Zolo, all'interno dello stesso volume, delinea quella che può essere considerata un'alternativa prettamente mediterranea alle strutture di senso imposte dal modello tardocapitalista.

Per "alternativa mediterranea" si può dunque intendere il tentativo di resistere, facendo leva su un recupero della tradizione e dei valori mediterranei, alla deriva universalistica e "monoteistica" che viene dall'Occidente estremo [...] e si abbatte con violenza sul vecchio mondo. L' "alternativa" è denunciare e contrastare il fondamentalismo neoimperiale [...] che si propone di recidere ogni rapporto fra le due rive del Mediterraneo, subordinando l'Europa allo spazio atlantico e sottoponendo il mondo arabo-islamico a una crescente pressione politica, economica e militare<sup>18</sup>.

Ora, l'insieme di queste fonti permette di delineare una tendenza comune della critica in relazione ad una problematica posta dall'estrema contemporaneità all'interno di un orizzonte geografico e culturale altamente strutturato come quello mediterraneo. Avvalendosi di varie discipline, riflettendo sui principii che fondano il mondo e la cultura

---

<sup>15</sup> C. Magris, *Per una filologia del mare*, in P. Matvejević, *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti, 2004, p. 10.

<sup>16</sup> F. Cassano, *Necessità del Mediterraneo*, in *L'alternativa mediterranea*, p. 85.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> D. Zolo, *La questione mediterranea*, pp. 20-21.

mediterranea, coloro che hanno il compito di riflettere sulle criticità poste dal presente ad un organismo secolarizzato, decidono di opporre, alla minaccia della dittatura da parte di nuove forze e nuovi poteri che rischiano di mettere in crisi «non solo la convivenza fra i popoli mediterranei, ma anche l'ordine e la pace internazionale»<sup>19</sup>, le categorie proprie e inalienabili di quello stesso organismo. L'opposizione, quindi, per la critica passa attraverso la riproposizione della tradizione, la riaffermazione delle specificità di una determinata cultura a discapito di ciò che rischia di distruggerla: la lotta per la sopravvivenza dell'identità avviene attraverso gli strumenti offerti da quell'identità stessa.

Se, allora, partendo dai presupposti tracciati finora, si dovesse spostare lo sguardo dal pensiero, alla letteratura *tout court*, potrebbe essere utile domandarsi se, in quegli stessi anni, in Italia e nell'ambito della produzione strettamente letteraria, è possibile individuare un fenomeno in qualche modo simile. In un periodo, infatti, in cui si assiste nel contesto letterario italiano ad un ricambio generale dei riferimenti e dei modelli sulla scorta dell'ultima ondata postmoderna<sup>20</sup>, il fatto che si possano individuare alcuni esempi di ripresa di modelli di lunga durata e di categorie proprie del mondo Mediterraneo ad essa connesse, può risultare interessante ai fini di una riflessione non solo sullo spazio mediterraneo in sé, ma sulle modalità compositive con cui la letteratura degli anni Zero si immette in questo discorso.

### Wu Ming e un tentativo di restaurazione della *paideia*

Il campione che si è scelto di esaminare è un'opera del collettivo di scrittori bolognesi Wu Ming, fondato nel 2000 dalle ceneri del Luther Blissett Project<sup>21</sup>. Questo si è fatto promotore, più volte e in diverse versioni - tra il 2008 e il 2009 - attraverso un memorandum intitolato *New*

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>20</sup> Tanto che già nel 1998, nel numero di *Tirature*, Bruno Pischcedda può affermare, in relazione alle modalità compositive degli scrittori italiani, che "Proprio mentre ci si scopre completamente immersi in una civiltà della comunicazione globale, si tenta di distinguersene adottando i suoi stessi contenuti e strumenti" (B. Pischcedda, *Postmoderni di terza generazione*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, p. 44).

<sup>21</sup> Per alcune indicazioni sull'evoluzione del collettivo: Cfr. M. Amici, *La narrazione come mitopoesi secondo Wu Ming*, in «Bollettino di italianistica», I, 2006.

*Italian Epic*, di una proposta teorica protesa a normare i quindici anni precedenti di produzione narrativa italiana e contemporaneamente a promuovere un nuovo modo di fare letteratura attraverso una poetica ben strutturata che fondasse le proprie radici in un *epos* di derivazione pressoché classica, nonostante l'attualizzazione e la rivisitazione di molti tratti caratteristici. Ciò ha comportato tanto, sul piano normativo, l'individuazione di una «nebulosa»<sup>22</sup> di testi che condividono rapporti di parentela e di vicinanza genetica che, seppur labile, permette loro di essere inseriti all'interno di uno stesso discorso, quanto, sul piano creativo, l'individuazione di modalità compositive che si muovono con un criterio preciso all'interno di un progetto letterario di rinnovamento del romanzo italiano.

Se si dovesse riassumere brevemente la poetica del collettivo, si potrebbe dire che questa si basa su due concetti fondamentali: la Storia e le storie. L'interazione fra queste due strutture portanti è regolata dal fatto che le creazioni di Wu Ming prevedono – come da registro classico della narrazione storica – l'immissione di personaggi inventati, reali o ibridi all'interno del flusso caotico e sovrabbondante della Grande Storia, in momenti cruciali che hanno influenzato in maniera decisiva l'identità di un popolo, di una nazione o di una comunità: «al crocevia di altri mondi possibili»<sup>23</sup>. Di conseguenza, è proprio nelle vicende che coinvolgono i personaggi – concepiti come funzioni, creature generate «in provetta»<sup>24</sup> che, reagendo con la «miscela, già di per sé esplosiva»<sup>25</sup> della Storia hanno il compito di veicolare un bagaglio di valori da trasmettere ad una collettività – che la componente epica trova la sua realizzazione. Per il collettivo, le storie, intese come narrazioni di lunga durata che meritano e hanno bisogno di «circolare e replicarsi con tutti i mezzi possibili»<sup>26</sup>, hanno un valore pedagogico decisivo, in quanto

<sup>22</sup> Wu Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. VIII.

<sup>23</sup> G. De Pascale, Wu Ming. *Non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il melangolo, 2009, p. 63.

<sup>24</sup> A. Cameli, «Sgretoliamo lo stereotipo». Wu Ming: un'intervista su «L'armata dei sonnambuli», «picenooggi.it», 31 luglio 2014.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Wu Ming 2 e Wu Ming 4, *La storia delle storie/2. Homo fabulans: dai libri ai nomi delle strade, dalle favole alle memorie dei vecchi: tutto è racconto e i racconti sono di tutti*, in «L'Unità», 18 settembre 2002.

queste «al pari della manualità, hanno plasmato il nostro organo pensante così come lo conosciamo»<sup>27</sup> e per questo motivo difficilmente si potrebbe «immaginare un cervello di Homo sapiens che non ospitasse diversi tipi di storie»<sup>28</sup>. Le storie hanno, quindi, un valore strutturante per l'identità dell'individuo e fondativo per le grandi aggregazioni collettive, *Homo sapiens*, per Wu Ming, non può che essere anche *Homo Fabulans*: non può essere scisso dalle storie che narra e che ascolta, poiché esse sono ciò che generato la sua identità e che gli permette di generare le azioni che immette nella realtà circostante.

Ciò che permette al lettore di decrittare il rapporto tra queste due istanze è l'individuazione di quello che è definito *allegorismo*, cioè la fitta trama di significati allegorici che sottende il meccanismo del testo conferendogli significato. Matrice fondamentale e cuore dell'opera, questo richiede tre livelli interpretativi: il tempo (passato) in cui l'opera è ambientata; il tempo (presente) in cui viene scritta e il tempo (magari futuro) in cui viene fruita.

Quindi, si può dire a tutti gli effetti che il progetto poetico imbastito dal collettivo è finalizzato all'istituzione, e alla produzione, di una letteratura militante, *engagé*, che si basa su concetti ideologicamente e formalmente saldi, nella volontà di rifuggire banalizzazioni paradigmatiche e semplicistiche, le quali rappresentano uno degli ostacoli principali alla buona riuscita di quel nuovo filone politicamente impegnato della letteratura italiana definito da alcuni studi recenti<sup>29</sup>.

Trovandoci davanti a un progetto letterario che si propone dichiaratamente di rivitalizzare, non solo le componenti formali e strutturali dell'*epos*, bensì la funzione vera e propria dell'opera che sottopone ai lettori – cioè quella di educare chi ne fruisce ad una lettura disincantata del mondo circostante e della sua storia pregressa, assolvendo in sostanza ad un mandato marcatamente pedagogico - è interessante allora

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Per un inquadramento delle nuove tendenze della letteratura italiana degli ultimi trent'anni: Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014; C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018. Per una riflessione critica sulle forme contemporanee di impegno letterario: Cfr. W. Siti, *Conto l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

imbastire un confronto con i modelli che lo hanno ispirato. In tal senso, può tornare utile prendere in esame la rilettura in chiave pedagogica che Elsa M. Bruni compie di uno dei testi che hanno fondato non solo il paradigma prettamente epico, ma l'intero sistema letterario occidentale: l'*Odissea*. Riflettendo sulla posizione del poema omerico rispetto al sistema educativo greco della *paideia*, Bruni insiste sulla sua funzione spiccatamente sociale:

Se l'educazione è l'espressione di un certo livello di sviluppo che una comunità umana ha raggiunto, la riflessione sui modi e sulle forme dell'educare implica l'acquisizione di una determinata coscienza di sé da parte di un popolo che fonda la propria esistenza sulla conoscenza del mondo fisico e umano, di tutto quanto è interno ed esterno all'uomo [...] se volgiamo lo sguardo alla grecità, l'educazione segna il punto più alto dello spirito della comunità che, sulla base di modelli e di forme ideali, plasma i singoli individui sociali<sup>30</sup>.

La studiosa, quindi, propone una lettura di questo tipo di educazione che assimila ad una sorta di apprendistato sociale. Attraverso l'osservazione di modelli universalizzabili, l'individuo inizia la propria formazione sociale, impara le regole di una determinata comunità di modo che sappia come entrare a farne parte. La cosa notevole, però, è che l'universalità del modello in questione non si produce attraverso l'osservazione di tipi calati in contesti che esulano dal tempo e dallo spazio, ma nel confronto continuo con la contingenza.

L'uomo «tipo» o l'uomo «idea» trovano senso in quanto aderenti a una specificità spazio-temporale che inserisce la figura normativa nel flusso dell'evoluzione storica. Non si tratta, a ben guardare, di una impostazione a-temporale o extra-temporale: *l'ideale umano dei Greci a cui si ispirava la paideia vive, pensa e agisce come forma viva in un determinato contesto e in un preciso tempo*. L'umanismo greco, distinto dall'individualismo o dal soggettivismo, non nasce dal terreno della staticità e del finito; al contrario prevede *l'innesto con la storia e con la cultura viva della comunità*. L'uomo dei Greci, l'uomo a cui guarda il pensiero educativo dei primi secoli, è l'uomo sociale. Mai la finalità dell'educazione greca considerò la realizzazione privata e personalissima del singolo uomo; la *paideia*, a maggior

<sup>30</sup> E. M. Bruni, *La società educante: una rilettura pedagogica dell'Odissea*, in «Studi Sulla Formazione / Open Journal of Education», vol. XVI, II, aprile 2014, p. 25.

ragione quella dell'età arcaica, rispecchia una radicata coscienza civica: in particolare, entro gli argini dell'eroismo omerico, l'ideale umano si considerava in relazione al suo essere e alla sua natura politica<sup>31</sup>.

Da ciò si può dedurre, allora, che alla base della pedagogia epica classica, vige l'assioma secondo il quale la figura ideale, l'*exemplum* a cui riferirsi, ha una correlazione ineludibile con un determinato periodo storico e con una forma precisa assunta dalla società umana in quello specifico momento. Seguendo questa riflessione, Bruni arriva addirittura a inferire che il «processo di formazione dell'eroe è, dunque, il vero tema della poesia omerica, legato al concetto di *areté*»<sup>32</sup>, cioè a quella che si potrebbe definire come la necessità di assolvere bene al proprio compito o di fornirsi di un'elevata caratura morale; il che, alla luce della forte compromissione del personaggio esemplare con il contesto contingente, vuol dire soltanto una cosa: l'eroe deve imparare a scegliere cosa è giusto e cosa è sbagliato in relazione al contesto storico o sociale con il quale si trova a dover interagire, deve comprendere come agire e come orientarsi all'interno di quel frammento di Grande Storia che si trova a vivere. Non a caso, il poema si apre con la *Telemachia*, che è pressoché universalmente considerata il primo esempio di *Bildungsroman* della storia. Ancora secondo Bruni, nella parte in cui si seguono le vicende del giovane Telemaco

Omero sembra [...] voler analizzare come prende forma e contenuto il processo che porta il giovane a divenire un *agathós*, a pensare nei modi e nello stile propri ad un *agathós*, ad agire con successo, [...] a mettere a frutto in ultimo tutte le qualità riconosciute giuste e buone secondo il sistema normativo e valoriale della società aristocratica del tempo<sup>33</sup>.

Infatti, il viaggio di Telemaco in sé non costituisce l'unica istanza formativa, dal momento in cui questo può essere considerato non solo come la semplice ricerca di un padre smarrito da anni, bensì come un apprendistato valoriale che passa innanzitutto per un riconoscimento delle caratteristiche che egli può apprendere dal genitore - a sua volta modello del modello che l'opera tenta di proporre - in quanto uomo

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 26 (Corsivo mio).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 36.

virtuoso in base al paradigma del proprio tempo: «Telemaco viaggia non solo per sapere dove era il padre, ma per sapere come era e modellarsi su di lui. Viaggiando scopre che egli è veramente il figlio di Odisseo, perché ne ha ereditato l'aspetto e le virtù»<sup>34</sup>.

Sulla base di questi elementi, è possibile riconoscere più di una corrispondenza tra il sistema pedagogico proposto dall'epica classica e quello che sottende la produzione di Wu Ming. Il collettivo, infatti, oltre alle questioni puramente formali, cerca di proporre un tipo di letteratura capace di incidere nel presente educando attraverso modalità di lungo corso della tradizione epica, riprendendone non solo i contenuti, non solo l'estetica, ma provando raggiungere un livello più profondo: quello dell'influenza sul destinatario. Tramite l'utilizzo di una funzione prettamente narrativa tipica dell'*epos* omerico - quale un personaggio che possa fungere tanto da catalizzatore per la trasmissione di un apparato valoriale, quanto da *exemplum* del vivere sociale di una determinata epoca - sembra che le opere di Wu Ming abbiano l'aspirazione di adempiere ad un compito pedagogico che permetta al lettore di riflettere sul "catalogo" di valori offertogli dalla società e, eventualmente, metterlo in discussione. Questa sensazione può essere confermata dal fatto che, non casualmente, il primo libro inserito a pieno titolo nella nebulosa del *New Italian Epic*, ovvero 54 (2002), presenti tra i suoi modelli principali proprio la Telemachia.

### La Telemachia di Pierre Capponi

Non c'è nessun «dopoguerra». Gli stolti chiamavano «pace» il semplice allontanarsi del fronte. Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro. Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondano nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra. Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani. Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di «libertà», «democrazia», «qui da noi», mangiando i frutti di razzie e saccheggi. Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri. Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi. Difendevano l'ombra cinese di una civiltà. Difendevano un simulacro di pianeta<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> L. Errico, *Rilievo della figura di Telemaco nell'Odissea. Fisionomia del personaggio e ipotesi per un modello di archetipo cognitivo*, in «Working Papers del Centro di Ricerca sulle Lingue Franche nella Comunicazione Interculturale e Multimediale», I, 2015, p. 9.

<sup>35</sup> Wu Ming, 54, Torino, Einaudi, 2002, p. 3.

Con queste parole poste in esergo, si apre 54 - seconda opera di Wu Ming dopo la dismissione del vecchio pseudonimo - alla cui uscita è legato il primissimo nucleo ideologico di ciò che poi diventerà il *New Italian Epic*; un testo, quindi, fondamentale nell'economia della parabola artistica del collettivo. La citazione, invitando all'attuazione di una lotta anti-sistemica permanente, mette in evidenza soprattutto quello che, nell'opinione degli autori, non è che un semplice passaggio di consegna avvenuto nella storia italiana, tra la dittatura politica e quella economica. Ambientare il romanzo in un anno come il 1954 significa fotografare l'Italia e l'Europa in un periodo di grandi cambiamenti: neanche dieci anni dopo la fine della guerra, in piena guerra fredda e, soprattutto, in pieno boom economico; sostanzialmente significa porsi alla radice di quella "mutazione antropologica" che l'occhio di un osservatore attento della propria contemporaneità come Pier Paolo Pasolini aveva già registrato intorno alla metà degli anni Settanta<sup>36</sup>.

Infatti, tra le molte ramificazioni assunte dalla trama, quella che può essere considerata la principale, ha per protagonista un ventenne bolognese, Robespierre (Pierre) Capponi, che trascorre la propria vita tra il lavoro nel bar gestito con il fratello, una relazione con una donna sposata e le notti spese nelle discoteche della città a ballare *filuzzi*. Le sue giornate trascorrono placidamente in base al modello di vita edonista<sup>37</sup> impostosi in Italia nel secondo dopoguerra e il suo principale obiettivo sembra plasmare la propria personalità sulle grandi star del cinema come Cary Grant (tra l'altro anch'egli tra i protagonisti del romanzo):

Il sorrisetto di Cary Grant era formale ed elegante e allo stesso tempo naturale. Quel sorriso era una contraddizione. Pierre si sforzava di imitarlo,

---

<sup>36</sup> "Veniamo subito alla seconda fase, quella in cui [i democristiani] hanno continuato a esistere e ad agire allo stesso modo di prima, benché il potere che essi servivano non fosse più il potere paleocapitalistico (clerico-fascista), ma un nuovo potere: il potere consumistico (con la sua pretesa di tolleranza)" (Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2015, p. 40).

<sup>37</sup> Tendenza ancora una volta registrata già da Pasolini nei suoi scritti degli anni Settanta: "Il conformismo, diciamo così, ufficiale, nazionale, quello del 'sistema', è divenuto infinitamente più conformista dal momento che il potere è divenuto un potere consumistico [...] La persuasione a seguire una concezione 'edonistica' della vita (e quindi a essere bravi consumisti) ridicolizza ogni precedente sforzo autoritario di persuasione: per esempio quello di seguire una concezione religiosa o moralistica della vita" (Cfr. *Ibid.*, p. 33).



ma proprio per questo non ci riusciva. Se la cavava già meglio con la camminata e anche il modo di tenere le mani in tasca era quasi perfetto<sup>38</sup>.

Solo che a differenza di molti altri giovani che conducono quella vita, Pierre viene da una famiglia di partigiani. Il fratello Nicola ha combattuto tra le fila della Resistenza in Italia, mentre il padre Vittorio vive praticamente in esilio da dieci anni poiché, dopo aver disertato durante l'occupazione italiana della Jugoslavia era rimasto lì a svolgere importanti incarichi presso il governo di Tito, per poi essere allontanato, a causa del suo forte antistalinismo, quando, alla morte del dittatore sovietico, il presidente jugoslavo aveva iniziato ad avvicinarsi all'Urss. Quando il suo mondo piccolo borghese inizierà a sgretolarsi in seguito ad alcuni problemi con la giustizia e al fallimento della sua relazione, sarà proprio per andare alla ricerca del padre che Pierre si imbarcherà in maniera clandestina alla volta della Croazia; ed è qui che la *Telemachia* inizia ad essere assunta come paradigma interpretativo del viaggio del giovane, reso peraltro esplicito dallo stesso Pierre:

Non era una fuga. Era come nell'Odissea che suo padre gli raccontava da bambino, nelle lunghe serate davanti al fuoco. Suo padre era Ulisse, partito tanti anni prima per combattere una guerra che non condivideva, e mai più ritornato. E lui era Telemaco. Cominciava così quella storia: un figlio partiva alla ricerca del padre mai conosciuto<sup>39</sup>

Telemaco andava incontro a Ulisse<sup>40</sup>

Pierre non s'è l'era immaginato così l'incontro tra Telemaco e Ulisse [...] Non se li era immaginati così Ulisse e Telemaco<sup>41</sup>.

Telemaco e Ulisse, però, non costituiscono soltanto un archetipo illustre e replicabile del rapporto padre-figlio, ma anche nella vicenda di Pierre si assiste, come nella *Telemachia*, al viaggio di un figlio che va «alla ricerca a di informazioni riguardo un padre per sapere non solo dov'è e com'è, ma soprattutto per conoscerne la personalità e svilup-

---

<sup>38</sup> Wu Ming, 54, p. 47.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 255.

parsi su quel modello»<sup>42</sup>. Il modello in questione è ovviamente quello del combattente, di colui che muove le fila della storia non ergendosi ad un livello superiore, ma scegliendo di rimanere tra le fila di quel «silenzioso esercito di soldati di ventura»<sup>43</sup> che costituisce un altro importante aspetto della riflessione del collettivo di scrittori. Vittorio Capponi ha fatto la rivoluzione in un paese non suo, sacrificando affetti e legami familiari, per contribuire alla costruzione di una società nuova e migliore.

Ho fatto quello che pensavo era giusto fare. Aiutare questo popolo a costruire il socialismo. È per questo che ho combattuto [...] Qui c'era un paese da fare, c'era il socialismo, la rivoluzione, capisci? Una società nuova. E in Italia no. Se tornavo, mi sarei dispiaciuto tutta la vita di non aver fatto la mia parte qui. Ecco, te l'ho detto con sincerità e forse adesso mi odî più di Nicola. Ma è la verità e adesso che sei grande puoi capirla. Se tornassi indietro, rifarei la stessa scelta<sup>44</sup>.

Soltanto dopo averlo incontrato ed aver affrontato alcune avventure con lui, al momento dei saluti, per Pierre può avvenire il momento del riconoscimento del modello sociale da perseguire.

Eppure i padri, prima di essere padri, sono persone. È questo che penso, ci ho messo tanto tempo per pensarlo. Forse sono venuto qui proprio per dirtelo. Per tanti anni ho desiderato avere un padre come tutti gli altri. Uno che ci avesse aiutati, che si fosse preso cura di noi anche a rischio della galera. Ma la verità è che se tu avessi fatto quella scelta, non saresti stato più tu. Avresti rinunciato a quello che credevi giusto fare. E questo avrebbe fatto di te un fallito. Fallito come persona, intendo. Facendo la scelta che hai fatto, hai fallito come padre, ma hai seguito le tue idee, quello che sentivi. *Così ci hai insegnato che vivere significa credere nella giustizia e costruire il proprio destino, non farselo imporre dagli altri.* E per questo, nonostante tutto, sei una persona migliore di tante che vedo al bar, che hanno una casa, un motorino, «l'Unità» in tasca, le chiacchiere con gli amici, e *che di scelte non ne vogliono più fare. I loro figli forse oggi sono diplomati e laureati, e hanno un buon lavoro, ma non sapranno mai quello che so io*<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> L. Errico, *Rilievo della figura di Telemaco nell'Odissea. Fisionomia del personaggio e ipotesi per un modello di archetipo cognitivo*, p. 17.

<sup>43</sup> L. Blissett, *Q*, Torino, Einaudi, p. 636.

<sup>44</sup> Wu Ming, *54*, pp. 325-326.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 328 (Corsivo mio).

La cosa notevole che emerge dalle pagine di 54 però è che, se per Telemaco la persecuzione della strada del padre e il rispecchiamento in esso costituisce l'iniziazione ad una certa modalità di vivere sociale, per Pierre il processo è inverso: diventa abbandono di un determinato stile di vita. L'apprendistato non riguarda più l'adesione alle regole, ma la sottrazione nei confronti di queste e il giovane bolognese nel corso del suo viaggio assume la consapevolezza di dover abbandonare la società del benessere, quella costruita dal sistema tardocapitalista. Non deve permettere alla macchina economica e sociale che tende ad omologare tutto di farsi inglobare, deve preservare il suo scarto rispetto alla normalità, al modo di comportarsi piccolo borghese e questo può essergli garantito soltanto dall'insegnamento del padre e dal fatto di riconoscersi affine a lui.

Mi hai attaccato la tua stessa malattia. Ho fatto carte false per venire qui. Anch'io non riesco ad accettare il destino che mi vogliono imporre. Ho un lavoro, un talento per il ballo, un'amante, e nessuna prospettiva. Posso continuare a fare il barista, a ballare finché ho fiato, a incontrare di nascosto la mia donna, finché lei vorrà. È tutto qui? Non c'è nient'altro? Mi deve bastare? No, babbo, non mi basta, ci deve essere qualcos'altro, forse altrove, forse in un altro mondo, come è stato per te. Forse è anche per questo che non sono mai riuscito a odiarti. Perché anch'io sono come te. Anch'io non riesco ad accontentarmi dei discorsi al bar<sup>46</sup>.

In seguito al riconoscimento e all'acquisizione del modello, allora, Pierre è pronto a lasciare andare il sistema sociale in cui è immerso poiché ormai ha compreso qual è la posizione che egli deve occupare all'interno della Storia. La nuova cognizione del suo compito, porterà Pierre a imbarcarsi con il padre per il Messico, dove deciderà di acquistare un bar e nel paragrafo conclusivo della coda del romanzo, i due ascolteranno l'arringa di un giovane avvocato sudamericano che sta addestrando guerriglieri per capovolgere la dittatura che opprime il suo paese. Questo si rivela essere Fidel Castro e, così facendo, gli autori lasciano intuire che i due parteciperanno alla Rivoluzione cubana del '59, nella convinzione che «la vita, come la Storia, non avrebbe smesso

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 329-330.

di riservare sorprese»<sup>47</sup>. A questo punto, la vicenda di formazione del giovane Robespierre può dirsi veramente conclusa e può iniziare per lui un altro percorso: quello di militante tra le fila della Storia.

### Sul "genoma" mediterraneo e la letteratura contemporanea: alcune conclusioni

La lettura di 54 in quest'ottica si rivela tanto più efficace se – oltre alla ripresa del mito in chiave oppositiva alla struttura assunta dalla società Occidentale dal secondo dopoguerra in poi, e che si è riversata sul sistema culturale del Mediterraneo nelle modalità mostrate in precedenza – è possibile contestualizzare l'opera nella prospettiva di un approccio al Mediterraneo, concepito in quanto sistema culturale capace di offrire un'esperienza «più complessa della modernità»<sup>48</sup>. Il romanzo, infatti, può essere inserito a tutti gli effetti in quella lunga tradizione di racconti di viaggio nel Mediterraneo a cui fa riferimento Matvejevič<sup>49</sup>. D'altronde, nel lungo corso del *topos* della navigazione, il mare ha sempre rappresentato uno sfondamento della cortina di certezze dell'individuo «che apre la mente all'idea di partenza, all'esperienza di un'infedeltà che rende incerta ma anche più grande e complessa la fedeltà, che inventa la nostalgia, quel dolore e quel desiderio della patria che la fanno diventare interiore, compagna di viaggio di ogni viaggiatore»<sup>50</sup>, solo che se per Telemaco il viaggio è finalizzato ad un ritorno in patria, alla nuova immissione nella società che ha imparato a conoscere, per Pierre – la cui patria non può più essere considerata un terreno fecondo per l'attecchimento di valori votati al collettivismo – significa fuggire, cercare di far germogliare ciò che ha imparato altrove: per lui, molto più che per Telemaco, «lo sfondamento dell'orizzonte prodotto dal mare impedisce nello stesso tempo che ogni sapere si fermi in un pensiero definitivo e che il potere si fissi nell'immobilità del patrimonio personale»<sup>51</sup>. Quello del viaggio alla volta dei Balcani, è il momento in cui Pierre si scopre sostanzialmente un dispatriato, e attribuendo -

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 659.

<sup>48</sup> V. Consolo, F. Cassano, *Rappresentare il mediterraneo: lo sguardo italiano*, Messina, Mesogea, 2004, p. 56.

<sup>49</sup> Cfr. P. Matvejevič, *Breviario Mediterraneo*, p. 87.

<sup>50</sup> F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, pp. 15-16.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 24.

come spesso è stato fatto - al “dispatrio” «una capacità o una qualità di deformazione che consente di cogliere aspetti altrimenti trascurati o illeggibili dell’idea di “patria/nazione”»<sup>52</sup>, è solo a questo punto che il giovane può accorgersi che la lotta per i valori in cui crede non può più svolgersi in una patria nella quale questi non hanno alcuna possibilità di realizzarsi. Se per un più illustre predecessore, come Dante, è stato detto che l’incontro con Cacciaguida tra il XV e il XVII canto del Paradiso, e la consequenziale tematizzazione della sua condizione di dispatriato «segna il momento in cui il poeta si sottrae non alla vita politica, ma agli obblighi sociali delle fazioni in nome di un altro ideale morale e politico»<sup>53</sup>, si può pensare che a Pierre accada qualcosa di simile: il superamento di un’ottica nazionale, l’adozione di un approccio ampio alle problematiche storiche presentate dalla contemporaneità.

Con il suo bagaglio esperienziale e l’influenza che questo avrà poi nelle scelte di vita del personaggio e nella risposta affermativa al richiamo all’azione posto dalla Storia che avanza, la Telemachia di Pierre, come quella di Telemaco stesso, non può che essere considerata una di quelle «navigazioni dopo le quali guardiamo le cose in modo differente, in particolare quelle dopo le quali vediamo diversamente anche il nostro passato, e persino il mare»<sup>54</sup> che stanno «all’inizio e alla fine di ogni racconto sul Mediterraneo»<sup>55</sup>.

È il protagonista stesso, infatti, a conferire al mare un’importanza fondamentale per la sua indole e la sua formazione

Dopotutto, il mare non gli dispiaceva. Senza esagerare, per carità, ma in qualche modo ci era affezionato. Certo, l’odore dei porti gli dava il voltastomaco, detestava il sale sulla pelle e i miliardari da salotto con la passione della vela; ciononostante, quando fantasticava sul luogo dove avrebbe speso gli ultimi anni, senza nemmeno farlo apposta si ritrovava sempre là, col culo al caldo e il mare negli occhi. Non era una scelta consapevole: criteri ben più importanti guidavano la selezione<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> F. Sinopoli, *Spazi ricreati: il dispatrio come memoria letteraria anamorfica in Luigi Meneghello*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», I-II, 2020.

<sup>53</sup> F. Montuori, *Le parole dell’esilio tra l’eterno e il tempo*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni*, vol. III/1: *Paradiso. Canti I-XVII*, p. 509

<sup>54</sup> P. Matvejević, *Breviario Mediterraneo*, p. 17.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Wu Ming, 54, p. 336.

In 54, come ancora una volta nel modello originale, il rapporto con il mare e la scelta di imbarcarsi guidati dalla volontà di scoprire se stessi e il proprio ruolo all'interno del flusso storico, rivestono una funzione strutturale. Nel momento in cui c'è bisogno di capire cosa richiede il proprio tempo, Pierre e Telemaco si lanciano in un'impresa che li porterà ad interfacciarsi con il Mediterraneo: «sul Mediterraneo non si va a cercare la pienezza di un'origine, ma a sperimentare la propria contingenza»<sup>57</sup> ed è forse nell'opera di Wu Ming, più che nell'Odissea stessa, che si realizza «il significato più alto del Mediterraneo»<sup>58</sup> che sta proprio «nella sua capacità di trasformare la nostra limitatezza in un vantaggio comune, una memoria tragica nella lotta contro tutti i fondamentalismi»<sup>59</sup>.

Ma è, in maniera più generale, l'intero progetto letterario del collettivo che aderisce, magari anche inconsapevolmente, a quel ventaglio di risposte invocato da Franco Cassano al fondamentalismo occidentale e dalla cui necessità nasce un testo come *Il pensiero meridiano*. Cioè, dalla volontà di opporre una forza inversa al «'revisionismo' che oggi si sta affermando»<sup>60</sup>, il quale è «il contrario di quello che è stato negli anni passati, [...] l'adeguamento della storiografia e della cultura politica ai nuovi vincitori, ai rapporti di forza prodottisi dopo il crollo dell'Urss»<sup>61</sup>, e che può essere affrontato soltanto attraverso «l'attenzione costante per i punti 'deboli' di ogni discorso 'forte', la scelta di mantenere aperto e libero il mondo»<sup>62</sup>. Infatti, come si può leggere nella postfazione del 2005 ad *Asce di Guerra* (2000) - primo romanzo di Wu Ming, seppur incidentale poiché nato nel corso della preparazione di 54 - gli autori palesano di voler sottrarre gli eventi a cui si interessano alla "mitologia istituzionale" imposta dai vincitori e protesa a deturpare il significato degli avvenimenti che hanno percorso la Storia, poiché «quando la mitologia popolare diventa mitologia di Stato è spacciata, smette di essere patrimonio collettivo e diventa materia per omelie istituzionali»<sup>63</sup>.

<sup>57</sup> F. Cassano, *Paralleli e meridiani*, p. XXIV.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Wu Ming, V. Ravagli, *Asce di guerra*, Einaudi, Torino, 2005, p. 256.

È di certo difficile stabilire con sicurezza se l'operazione imbastita dal collettivo di riscoperta, proiezione sul presente e rovesciamento della Telemachia, nonché della sua funzione pedagogica, possa andare a inserirsi volontariamente in un vero e proprio pensiero mediterraneo<sup>64</sup>, ma pare ugualmente difficile immaginare tutto il sistema poetico presentato senza il ricorso - tanto nei temi, quanto nelle implicazioni ideologiche, che nelle implicazioni interpretative - ad una tradizione di lunga durata della quale vengono privilegiati gli aspetti legati al collettivismo, alla coesistenza o comunque ad un sistema di valori che non sembra più far parte dell'epoca attuale. Se, infatti, è possibile considerare il Mediterraneo una categoria che «rompe il monolinguisimo fondamentalista del moderno [...] e allarga il campo del pensiero e della sperimentazione»<sup>65</sup>, trovando la sua essenza non in «un'identità monolitica»<sup>66</sup> ma in un «multiverso che allena la mente alla complessità del mondo»<sup>67</sup>, permettendo, così, non solo ai popoli che lo abitano, ma all'intera cultura europea di «cessare di pensarsi come il fianco orientale dell'impero atlantico»<sup>68</sup> trainato da un pensiero radicatamente neoliberista, di certo una riflessione letteraria di questo tipo, rientra ancora una volta in quello sforzo resistenziale invocato dalle voci che hanno sì sono pronunciate riguardo alle specificità della cultura mediterranea.

Per coesistere è necessario che le tradizioni privilegino quelle interpretazioni di sé che tematizzano la coesistenza, respingendo sullo sfondo quelle più aggressive, il richiamo fondamentalista alla purezza, che presenta ogni contatto con l'altro come pericolo<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> Nonostante poi in *Timira* (2012), firmato però unicamente da Wu Ming 2, si affronti con le stesse strategie narrative e con la stessa impostazione concettuale la questione delle migrazioni e dei profughi di guerra, utilizzando stavolta il mito di Medea - colta nel suo aspetto di archetipo dei profughi di tutti i tempi, rifacendosi alla lettura che ne dà Corrado Alvaro in *La lunga notte di Medea* (1949) - e giungendo a conclusioni molto simili: imbastendo, cioè, un tentativo di restaurazione di un collettivismo basato su presupposti diversi da quelli stabiliti, con l'incedere della modernità, dal mondo occidentale.

<sup>65</sup> V. Consolo, F. Cassano, *Rappresentare il mediterraneo: lo sguardo italiano*, p. 61.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> F. Cassano, *Necessità del Mediterraneo*, p. 79.

<sup>69</sup> F. Cassano, *Paralleli e meridiani*, p. XXVIII.

In conclusione, allora, potrebbe essere utile raccogliere un altro spunto offerto da Cassano, il quale suggerisce che, al fine arginare la proliferazione del pensiero fondamentalista occidentale, bisogna tentare di decostruirlo utilizzando gli strumenti che la tradizione stessa, e il genoma culturale in cui questa s'innesta, sono in grado di offrire.

Occorrerebbe [...] ritrovare non solo all'esterno, ma anche all'interno dell'Occidente un nucleo duro e irriducibile di imperativi capaci di contrastare efficacemente il progredire crescente della mercificazione [...] controllare l'assolutizzazione dello sviluppo implica andare al cuore della nostra identità, interrogarsi sulla retorica dell'infinità [...] l'Occidente può fare un passo decisivo contro ogni integralismo altrui solo avviando la decostruzione del proprio<sup>70</sup>.

Secondo questa prospettiva, quindi, 54 può incastrarsi, anche soltanto per un'assonanza genetica, con la riflessione sullo spazio mediterraneo contemporanea alla sua stesura, in una linea di pensiero che intende il Mediterraneo, la sua tradizione e il suo bagaglio culturale, come categoria di pensiero autonoma e resistente al sistema di dominio culturale ed economico imposto dall'Occidente a trazione atlantica. Alla luce di ciò, uno dei compiti della critica letteraria oggi, in relazione alla riflessione sulle questioni sociali e culturali poste dalla modernità nello spazio mediterraneo, potrebbe essere quello di individuare delle strutture di pensiero persistenti o delle dominanti culturali che percorrono la tradizione e riemergono ponendosi problemi assimilabili a quelli proposti dalla riflessione filosofica e sociologica. Un simile approccio gioverebbe non soltanto ad un ampliamento del discorso sul Mediterraneo, che potrebbe avvalersi di testimonianze letterarie diversificate e nuove, ma soprattutto andrebbe a conferire profondità, tramite l'individuazione di basi radicate in una teoria ben strutturata, all'interpretazione di alcune opere comparse in Italia negli ultimi venti o trent'anni, le quali rischiano di scomparire in un panorama editoriale sempre più affollato e che rende necessario dotarsi di strumenti adeguati al riconoscimento di fattori discriminanti.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.







ANNALISA CARBONE  
Università di Napoli L'Orientale  
acarbone@unior.it

## NAPOLI COME PORTA DEL MEDITERRANEO: DOMENICO REA E IL RAPPORTO CON MONDADORI

### Riassunto

Dagli anni Quaranta fino alle soglie degli anni Sessanta uno dei protagonisti più discussi del panorama letterario italiano è Domenico Rea, novelliere, critico e drammaturgo. Le sue prove narrative insieme alla produzione saggistica (che fa da sfondo in questi anni per poi diventare successivamente terreno privilegiato della voce dello scrittore) illuminano la distanza da ogni mitologia folclorica e consolatoria e trasformano Napoli nella porta di tutta l'Italia mediterranea che si incarna nel popolo napoletano che si ritrova identico a Barcellona o a Istanbul. Il realismo aspro, espressionistico, plebeo e insieme visionario, il radicamento nella lingua dei classici ma anche l'opzione per un taglio sintattico conciso, scattante, fulmineo, certamente moderno, rendono Rea uno scrittore atipico nel panorama della cultura letteraria meridionale. L'interessante carteggio che intercorre tra lo scrittore napoletano e i responsabili della più importante casa editrice di quegli anni, Arnoldo e Alberto Mondadori, testimonia che il mondo di Rea, familiare e sociale, è lo stesso che alimenta le sue affabulazioni. Esso permette di illuminare e interpretare il magma da cui prendono vita i suoi personaggi e contribuisce a comprendere meglio l'uomo che sta dietro le sue storie.

**Parole chiave:** Napoli, Milano, editoria, periodico culturale, realismo, Mediterraneo

### Abstract

From the forties until the beginning of the sixties one of the most discussed protagonists of the Italian literary scene is Domenico Rea, novelist, critic, and playwright. His narrative texts and the non-fiction production (which are his background in recent years and then subsequently became the privileged terrain of the writer's voice) illuminate the distance from every folkloric and consolatory mythology and transform Naples into the gateway to all of Mediterranean Italy which is embodied in the Neapolitan people who find themselves identical to Barcelona or Istanbul. The harsh, expressionistic, plebeian, and visionary realism, the rooting in the language of the classics but also the option for a concise, smart, lightning fast and certainly modern syntactic cut, make Rea an atypical writer in the panorama of southern literary culture. The interesting correspondence between the Neapolitan writer and the managers of the most important publishing house of those years, Arnoldo and Alberto Mondadori, testifies that the private and public world of Rea, is the same that feeds his fabulations. It allows to illuminate and interpret the magma from which his characters come to life and helps to better understand the man behind his stories.

**Keywords:** Naples, Milan, publishing, cultural periodical, realism, Mediterranean

Le prove narrative di Domenico Rea insieme alla produzione saggistica (che poi diventerà terreno privilegiato della voce dello scrittore) illuminano la distanza da ogni mitologia folclorica e consolatoria e trasformano Napoli nella porta di tutta l'Italia mediterranea incarnata nel popolo napoletano che si ritrova identico a Barcellona o a Istanbul. Voglio qui sottoporre ad indagine l'interessante carteggio che intercorre tra lo scrittore napoletano e i responsabili dell'importante casa editrice fondata da Arnoldo e Alberto Mondadori. Esso testimonia che il mondo di Rea, familiare e sociale, è lo stesso che alimenta le sue affabulazioni e permette di illuminare e interpretare il magma da cui prendono vita le sue storie e i suoi personaggi.

Risalgono ai primi anni Quaranta l'ideazione e la gran parte della composizione del racconto *La figlia di Casimiro Clarus*. Esso sarà poi pubblicato nella rivista «Mercurio» nel 1945 diretta da Alba De Céspedes, autrice e intellettuale legata alla casa Mondadori da stima e più tardi da una sincera amicizia. Sono, questi, anni difficili per l'editoria e per Arnoldo Mondadori che sconta, alla caduta della dittatura, accuse di compromissione con il fascismo tali da costringerlo ad una fuga in Svizzera. Il soggiorno in Svizzera, il fervore di un paese fino ad allora imbavagliato che colse alla caduta del regime l'opportunità di tornare a disporre delle libertà di espressione in un frangente cruciale, induce il figlio Alberto a ripensare ad una nuova collocazione della casa editrice sul piano delle scelte politiche e di conseguenza letterarie. Prima in Svizzera e poi in Italia, Alberto mette a punto il suo progetto editoriale che prevede la creazione di collane, periodici, e soprattutto un ammodernamento dell'azienda e del suo ruolo.

Intenzione di Alberto Mondadori è, in effetti, quella di raccogliere autori nuovi ed emergenti, magari disposti, alla scadenza dei contratti, ad abbandonare le precedenti insegne e mobilitarsi, nel ritrovato sistema democratico, per riedificare dalle fondamenta, con rinnovate energie, un Paese completamente distrutto e che andava ricostruito anche sul piano culturale<sup>1</sup>. Questa operazione scava un solco difficilmente

---

<sup>1</sup> In qualità di direttore editoriale dal 1943 Alberto Mondadori avvia da subito un processo che avrebbe condotto la casa editrice in direzione di una «prospettiva esplicitamente militante» prevedendo «un allargamento della parte più nettamente culturale e un maggiore spazio dato alla politica e alla divulgazione»: cfr. L. Gnani, «La Medusa degli

sanabile tra padre e figlio il quale non ha mai condiviso, rispetto a chi eroicamente aveva pagato con la vita il proprio dissenso ideologico, la volontà del padre di non voler identificare la casa editrice con nessuna parte politica.

Tanti, bisogna dire, i documenti che spiegano le ragioni ideali dell'impegno abbracciato dagli intellettuali italiani e da chi si fa mallevadore e promotore, oltre che cassa di risonanza, delle loro istanze. Valga per tutti, a titolo di esempio paradigmatico di un clima e di un'atmosfera, l'editoriale intitolato *Una nuova cultura*, scritto da Elio Vittorini per il primo numero del «Politecnico» datato 29 settembre 1945:

La cultura [...] deve svolgere il suo lavoro su un doppio fronte. Da una parte svolgerlo in modo che le masse le restino agganciate e non si fermino, anzi ne ricevano incentivo ad accelerare la propria andatura e a lasciar cadere sempre più in fretta quelle sopravvivenze di cultura sorpassata che inceppano il loro dinamismo storico. Da un'altra parte svolgerlo in modo che non si verifichino arresti nel suo sviluppo e alterazioni nella sua natura, per via dell'arretratezza culturale in cui le masse, o parte di esse, si trovano<sup>2</sup>.

Vittorini, che porta avanti un discorso finalizzato a ricostruire il ruolo e la funzione dell'intellettuale in senso né strumentale né subordinato alle logiche di partito o di potere, esprime la propria idea di rivoluzione quale espressione di una coscienza critica, anticonformista ed eretica rispetto al mero servizio di propaganda che la politica pretendeva dalla cultura:

Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre, e porre accanto alle esigenze che pone la politica, porre in più delle esigenze che pone la politica<sup>3</sup>.

---

italiani: Mondadori le ragioni del fallimento di una collana», in «Acme» 1/2018, p. 141-168 - DOI <http://dx.doi.org/10.13130/2282-0035/10521> (url consultato il 28/10/2022).

<sup>2</sup> E. Vittorini, *Il Politecnico*, a cura di M. Forti e S. Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

La sfida che Alberto propone e di cui si rende fiducioso promotore è ben illustrata in una accorata lettera scritta a Giacomo Debenedetti il 28 aprile 1947. Lì l'editore annuncia l'intenzione di «un rinnovamento delle lettere, della cultura e del costume italiano»<sup>4</sup>. Alberto Mondadori, insomma, concentra tutti i suoi sforzi «per fare propria la schiera degli autori nuovi ed emergenti»<sup>5</sup> coalizzando intorno alla casa editrice figure di giovani valenti in grado di rappresentare degnamente la letteratura italiana. Di questa complessa e ardita operazione, strumento privilegiato ed eletto sarebbe dovuta essere la *Medusa degli italiani*. Lanciata proprio nel corso del 1947 la collana era stata concepita analoga, sia nel formato che nell'impostazione grafica, a quella dedicata agli autori stranieri<sup>6</sup> dalla quale divergeva per taluni aspetti: il colore della copertina, ad esempio, non più verde ma di un rosso-arancio vivo. A Giacomo Debenedetti<sup>7</sup>, il cui ruolo è tutt'altro che marginale nel mettere a fuoco quelle che saranno le linee programmatiche e le scelte editoriali, Alberto illustra la difficile operazione messa in campo con la *Medusa degli italiani*: divulgare e comunicare con un vasto pubblico. Anche per questo, spiega Alberto, si era affidato al nome della «Medusa» che già aveva avviato un processo di diffusione su larga scala della migliore letteratura straniera<sup>8</sup>. Notizie precise sulla veste grafica e paratestuale della collana, sul formato, il *lettering*, la qualità della carta utilizzata sono già

<sup>4</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Giacomo Debenedetti, Lettera di Alberto Mondadori a Giacomo Debenedetti del 28 aprile 1947.

<sup>5</sup> E. Decleva, *La Medusa degli italiani*, in Id., *Mondadori*, Utet, Torino 1993, p. 364.

<sup>6</sup> La *Medusa* costituisce nella storia della casa editrice milanese una svolta pionieristica. Fino agli anni Venti essa aveva privilegiato gli autori italiani mentre la nuova collana seleziona esclusivamente scrittori stranieri e da un impulso straordinario alla diffusione in Italia della letteratura mondiale grazie alla scelta dei più validi consulenti e traduttori. Anche la scelta grafica privilegia un taglio elegante con la copertina caratterizzata da una cornice verde su fondo bianco con una bordatura nera sulla quale spicca il logo della collana, una delle tre gorgoni. La scritta in cima *I grandi narratori d'ogni paese* da conto della scelta di aprire ai narratori internazionali.

<sup>7</sup> Nell'introduzione al volume *Alberto Mondadori. Lettere di una vita 1922-1975* Gian Carlo Ferretti spiega il nesso strettissimo tra «le ragioni personali, private, affettive, e le ragioni intellettuali, editoriali, professionali» nelle modalità di intendere il lavoro alla casa editrice da parte di Alberto. Tale modalità è anche provata dalla continuità delle presenze di amici e parenti nelle sue iniziative editoriali: G. C. FERRETTI, *Alla sinistra del padre*, in A. Mondadori, *Lettere di una vita 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di G. C. Ferretti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, p. XV.

<sup>8</sup> Lettera a Giacomo Debenedetti del 12 febbraio 1947 in AFM.

presenti nel saggio di Laura Gnani che descrive con perizia anche gli apparati peritestuali e le varianti che il testo pubblicitario ha subito nel tempo indicando le mutate intenzioni e ambizioni della collana all'uscita dei diversi volumi. Sui primi, infatti, era possibile leggere:

Come la «Medusa» straniera raccoglie una scelta della produzione narrativa d'ogni Paese, così la «Medusa degli Italiani» nei riguardi della nostra narrativa contemporanea: di autori vivi, anche se spenti da qualche anno, di scrittori noti e di giovanissimi al primo debutto. In tal modo questa «Medusa» si affianca allo «Specchio» – limitato oggi alla poesia e alle pagine di prosa – per portare nel tronco della letteratura europea la linfa sempre giovane della narrativa italiana, le sue affermazioni più caratteristiche e i suoi nuovi esperimenti<sup>9</sup>.

I volumi pubblicati nel '47 riportano tale presentazione che testimonia le aspettative riposte nella nuova collezione. Essa doveva funzionare da cerniera, elemento di raccordo tra gli scrittori collaudati e i narratori principianti, alla prima esperienza. Altre variazioni alla presentazione che apriva i primi volumi si pongono sulla stessa linea, evidenziando ancora di più, se possibile, l'elemento di continuità con la «Medusa» straniera e sottolineandone, in un certo senso, il prestigio:

È inutile enumerare le cause occasionali che hanno condotto a una parziale e temporanea crisi del libro italiano; tuttavia, due mezzi infallibili esistono per risollevare le sorti: libri buoni, edizione buona. Ognuno dei duecento volumi della «Medusa» straniera ha risposto a questi requisiti; altrettanto sarà della «Medusa degli Italiani». Ad essa pronostichiamo esito uguale, e anche maggiore, al successo della «Medusa» straniera: tale è la fiducia che nutriamo nella nostra nuova narrativa. E si intende per nuova non soltanto quella dei giovanissimi e dei debuttanti, cui largo spazio sarà riservato, ma anche quella dei più significativi scrittori dei giorni nostri. In tal modo questa «Medusa» italiana si affianca allo «Specchio» – limitato alla poesia e alle pagine di prosa – per portare anche oltre il confine il messaggio della nostra letteratura sempre viva<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Pagine di servizio dei primi volumi cit. in L. Gnani, «La Medusa degli Italiani» Mondadori: le ragioni del fallimento di una collana, cit., p. 163.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Elio Vittorini, consulente mondadoriano e membro della giuria del premio Hamingway istituito nel 1949 per nuovi autori italiani, sottolineerà da una parte l'insuccesso della Medusa dovuto alla naufragata ambizione di scoperta e sperimentazione che si era proposta ad apertura dei lavori, dall'altro indicando tra i risultati più positivi e interessanti proprio l'esempio di Domenico Rea.

Il fiuto da *talent scout* si manifesta nella maniera più riuscita con quella che da più parti gli viene riconosciuta, dunque, come la «scoperta più brillante e più promettente»<sup>11</sup>: Domenico Rea.

Alberto sponsorizza questo nome già mesi prima, in una lettera datata 7 gennaio 1946 e destinata a Giovanni Battista Angioletti, in trattativa con Alberto in vista della realizzazione di un periodico culturale<sup>12</sup> ispirato alla «Nouvelle Revue Française» e diretta da un comitato di cui avrebbero dovuto far parte personalità del calibro di Gide, Sartre, Eliot, Mann, oltre ad un gruppo di letterati italiani: Ungaretti, Cecchi, Contini<sup>13</sup>. Il progetto non va in porto ma in quella occasione il giovane editore propone a fianco di nomi illustri anche quello di uno scrittore ancora sconosciuto, provando ad analizzare, in una lettera ad Angioletti, il contenuto di quel presunto primo numero:

*Prima parte*: d'accordo su tutto, ma io metterei *almeno* due racconti di scrittori arrivati, e *almeno* uno di un «nuovo».

Una (Dio mio, troppi articoli indefiniti!) delle funzioni della rivista mi sembra quella di sollecitare le forze nuove a uscir fuori e a farsi giudicare (vedi il caso *Rea*, che trovo estremamente interessante)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> E. Decleva, *La Medusa degli italiani*, in Id., *Mondadori*, Utet, Torino 1993, p.365.

<sup>12</sup> Cfr. L. Saltini, *Il viaggiatore della parola G.B. Angioletti (1896-1961)*, Biblioteca cantonale di Lugano ELR Edizioni Le Ricerche, Losone (Cantone Ticino) 2007.

<sup>13</sup> In comune con Alberto Mondadori anche Angioletti manifestava un'assoluta attenzione per l'epoca contemporanea e uno sguardo vigile a quanto veniva fatto a livello culturale nei diversi paesi europei. Al centro della sua linea editoriale e chiaramente in sintonia con Alberto vi erano la fine del provincialismo letterario, l'indipendenza assoluta dell'arte davanti ad ogni condizionamento, l'urgenza di una revisione dell'intellettualismo e del moralismo in arte, la possibilità di difendere attivamente la cultura europea: cfr. L. Saltini, *Il viaggiatore della parola G.B. Angioletti (1896-1961)*, cit., p. 156.

<sup>14</sup> FAAM, Milano, AME, «AM», fasc. Giovanni Battista Angioletti: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Alberto Mondadori*, fasc. Giovanni Battista Angioletti.

Con il patrocinio di Francesco Flora e di Alba De Céspedes *Spaccanapoli* viene accolto nel 1947 dalla collana. All'interno della silloge anche quel primo racconto *La figlia di Casimiro Clarus* che subisce, nelle varie redazioni, spostamenti. Tali modifiche rispondono a particolari esigenze dell'autore intenzionato più tardi a storicizzare il proprio percorso e quindi a collocare il racconto non più in calce, come aveva fatto all'inizio, ma ad apertura della raccolta. Non mi sento di condividere quanto scritto da Carlo Muscetta, sostenitore di una letteratura 'impegnata', che definisce «opportuna»<sup>15</sup> la scelta di Rea di relegare in un primo momento il racconto in appendice. Anche la storia di Casimiro, protagonista del racconto, per quanto in certi modi sia assimilabile al clima rarefatto e intimista della letteratura deprecata da Muscetta, non è ascrivibile ai paradigmi di una stilizzazione in direzione evasivo-consolatoria, come dimostrano numerosi passaggi del racconto e lo stesso carattere dell'uomo i cui tormenti spinti ai limiti della buffoneria contrastano con la passione dolente dei due giovani dando vita a spunti tragici perfettamente in linea col clima bellico e con le sue angosciose declinazioni.

La diversità di intonazione e di espressione tra quel primo racconto e il complesso del libro è evidente allo stesso Rea che, come ho altrove sottolineato<sup>16</sup>, nell'edizione Rusconi del 1986 ripubblicando *Spaccanapoli* apre la silloge proprio con *La figlia di Casimiro Clarus*. La «testimonianza di un esercizio narrativo ormai non più congeniale ai suoi interessi culturali e al suo modo di osservare il mondo»<sup>17</sup> è chiarita dalle poche righe che l'autore pone alla fine del racconto che «sanciscono la presa di distanza dai moduli narrativi perseguiti fin lì»<sup>18</sup> e l'adesione alla realtà vissuta, ai mutamenti imposti dalla guerra recepiti anche nelle forme comunicative dell'arte:

Questo, press'a poco, era il mio modo di scrivere intorno agli anni Quaranta. Poi, avvenne qualcosa, la guerra. L'Italia esplose; e sentii il bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> C. Muscetta, *Un novelliere dell'Interregno: Domenico Rea* in «L'Unità», 11 luglio 1951, poi riunito in Id., *Realismo, neorealismo e controrealismo*, Garzanti, Milano 1976, p. 329.

<sup>16</sup> Mi permetto di rinviare al mio volume *L'indomabile furore. Sondaggi su Domenico Rea*, Liguori, Napoli 2010, *passim*.

<sup>17</sup> Ancora una volta il riferimento è al mio volume: A. Carbone, *Spaccanapoli*, in Ead., «L'indomabile furore». Sondaggi su Domenico Rea, cit., p. 28.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>19</sup> D. Rea, *Spaccanapoli*, Rusconi, Milano 1986, p. 40.



Pareri favorevoli arrivano da Giancarlo Vigorelli che in una lettera datata 16 aprile 1947 lo definisce «un particolare scrittore, genuino e manierato, carico e gonfio, fantastico e loico»<sup>20</sup> che esprime «un mondo complesso, dove una istintività assoluta si contamina furiosamente di letteratura, sino al *pastiche* sintattico, sino ad una ostentata arcaicità latino-napoletana di scrittura»<sup>21</sup>. Di lì a poco anche Emilio Cecchi esprimerà parole di apprezzamento:

Si è diffusa, negli ultimi lustri, anche da noi, una maniera di scrivere non priva di brio e talvolta di genialità [...] che per intenderci chiamerei: “a lampo di magnesio” [...] una formula che, com’è naturale, in mano d’alcuni rende meglio che ad altri [...]. Mi sembra invece ch’essa non disdica a racconti ora apparsi: *Spaccanapoli*, di Domenico Rea [...]. Il dono verbale del Rea è notevolissimo<sup>22</sup>.

Su Domenico Rea l’editore decide di puntare come su un cavallo di razza di cui si è intuito il valore, il pregio ma che deve tuttavia ancora dimostrare. In sua difesa non esita a ingaggiare scontri con il padre che non gradisce quel suo maniacale attaccamento al denaro, quella venale e insistente richiesta di finanziamento e puntuali sono le argomentazioni chiamate in ballo da Alberto per corroborare la fiducia nel giovane operaio che rischiava «solo e senza un soldo»<sup>23</sup> di tornare a lavorare ai Cotonifici Meridionali. Di lui il giovane editore scrive:

Rea è uno scrittore di storie e cioè di fatti, che si ricollega alla tradizione meridionale del Settembrini, Verga e Di Giacomo, raggiungendo un’arte picaresca e fatale della vita che è quasi unica in Italia. Ha uno stile tutto cose, una lingua che svela un solerte studio dei classici, un immediato modo di entrare in argomento, con dialoghi vivi e spontanei, che sono altrettanti fatti tendenti al fine e alla visione di ciò che narra<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Fondo Autori, Lettera del 16 aprile 1947.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> La citazione è datata 1948 ed è rifluita nel volume *Omaggio a Domenico Rea* ideato e voluto da Anna Maria e Lucia Rea per festeggiare il suo settantesimo.

<sup>23</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, Milano 13 ottobre 1947, ds.

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

Con acume critico l'editore mostra di aver ben compreso la ricerca da parte di Rea di stimoli rintracciabili non tanto nella letteratura contemporanea ma in una tradizione che, a distanza di anni, Raffaele La Capria non esiterà a definire «più antica: la tradizione europea interrotta a Napoli dalla Rivoluzione del 1799». Riflettendo sui libri dei napoletani in «Napolitan graffiti» La Capria scrive a proposito di Rea:

E dovette perciò fare tutto da solo, inventarsi tutto da sé, ricominciare tutto da zero. Cercò i suoi materiali linguistici, oltrechè in Basile, in Bartoli o in Masuccio Salernitano, in Cellini e Segneri, nei novellieri del Trecento e nella novella di Andreuccio da Perugia del Boccaccio, e perfino nella scrittura visionaria di santa Caterina<sup>25</sup>.

La visione prealfabetica e popolare del mondo è l'unica possibile. Coloro che popolano il mondo degli ultimi, e di cui *Spaccanapoli* rappresenta un campione significativo, non esistono in quanto individui compiuti ma, come in Verga, soltanto in relazione a un archetipo sacro. All'interno dei racconti di *Spaccanapoli*, così come, più tardi, in *Gesù fate luce* si trovano accostamenti tra i personaggi stessi e figure di Santi o di Eroi. Poiché la religiosità mediterranea esclude la possibilità di una rappresentazione antropomorfica della divinità suprema, l'archetipo è sempre costituito dai santi o dalla Madonna cioè da intermediari con i quali viene instaurato un contatto diretto e intimo, specularmente opposto all'irraggiungibilità di Dio di cui è perfetta rappresentazione il Presepe napoletano a cui, in molti saggi, Rea fa riferimento<sup>26</sup>. D'altra parte, è proprio il presepe napoletano a ispirare il mito di Cuccagna, traduzione

<sup>25</sup> R. La Capria, *I Residenti. Rea, Prisco, Compagnone e Pomilio, Due ipotesi su Domenico Rea*, in Id., *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano 1998 poi in Id., *Opere*, con uno scritto introduttivo di S. Perrella, Mondadori, Milano 2003, p. 1097.

<sup>26</sup> In *Crescendo napoletano* che rielabora in forma più distesa un nucleo saggistico narrativo già presente ne *Il re e il lustrascarpe*, Pironti editore, Napoli 1960, Rea scrive: «Il napoletano deve avere un dialogo diretto con Gesù e con la famiglia dei santi. Il napoletano non commette l'atto di superbia di parlare con un ente inavvicinabile, troppo lontano e filosofico come Dio. Dio non è antropomorfizzabile. Dio è un fiato. Un'idea. [...] mentre Gesù e la sua Sacra Famiglia sono discesi in Terra e hanno visto da vicino le necessità e i bisogni delle creature»: cfr. D. Rea, *Crescendo napoletano*, Leonardo editore, Milano 1990, poi in D. Rea, *Opere*, con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, cit., p. 798, ora in D. Rea, *L'universo mangereccio del presepe e altri scritti natalizi*, a cura di A. Basso, Francesco D'Amato editore, Napoli 2022, p. 62.

letteraria del sogno di giustizia dei poveri con la sua abbondanza, la sua allegria, la festa. Un sogno che poi è anche un incubo rovesciato, «il desiderio di come si spererebbe fosse fatto quel mondo che negli anni dell'invenzione del presepe napoletano era esattamente il contrario»<sup>27</sup>.

Giudizi positivi Rea ne riceve molti. Lo stesso Arnoldo, che in un primo momento appare scettico frenando l'entusiasmo del figlio, acconsente più tardi all'anticipo richiesto pur precisando che in questo modo si contravveniva «ad ogni canone editoriale»<sup>28</sup>, invitando pur sempre alla prudenza ma consegnando ad un telegramma, giunto a Nocera Inferiore alla vigilia di Natale, entusiastiche parole di incoraggiamento e apprezzamento che tradiscono il favore accordato anche dal padre di Alberto e la simpatia che va maturando intorno a questo strano personaggio:

Chiudo Spaccanapoli commosso perché mi rivela autentico scrittore nuova generazione sul quale sono felice poter contare per affermazione mio programma teso a valorizzare letteratura italiana. Stop. Lei caro Rea possiede qualità eccezionali che però solo fede et pazienza potranno maturare. Stop. Accolga auguri più affettuosi per prossime feste nella convinzione ella manterrà sua promessa darmi romanzo entro prossimo febbraio<sup>29</sup>.

Nei confronti dello scrittore napoletano Alberto si rivela protettivo e mecenatesco tollerando di buon grado le assillanti richieste di aiuto sia in denaro che in cancelleria<sup>30</sup>. Alberto si mostra sempre disponibile inducendolo a non lasciarsi influenzare dal giudizio dei critici, a mettere in fuga i suoi complessi, ad ascoltare la vena creativa e invitandolo, come già aveva fatto anni prima, a scrivere, scrivere sempre. Sollecitazioni e premure testimoniate dalle parole di Alberto già a partire dal gennaio 1946:

Caro Rea,  
ho ricevuto alcuni giorni fa la Sua lettera che attendevo: perché se ho memoria buona quando si tratta di amici, l'ho buonissima quando si ag-

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, Milano 13 ottobre 1947, ds. e le postille di Arnoldo Mondadori in AFM, FAM, fasc. Rea D. in cui fa notare al figlio l'anticipo di un assegno mensile potrebbe essere azzardato.

<sup>29</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Telegramma di Arnoldo Mondadori del 23 dicembre 1947.

<sup>30</sup> Cfr. FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Domenico Rea ad Arnoldo Mondadori, Nocera Inferiore 7 settembre 1948.

giunge il caso di giovani come Lei sui quali, fondatamente, si appuntano le migliori speranze, e che hanno destato in me la più cordiale simpatia. Sono lieto che Lei si trovi non solo a casa, ma al lavoro, e che già qualche frutto sostanzioso cominci a maturare. Scriva senza preoccupazione e senza lasciarsi distrarre: proprio in quello scrivere è il Suo avvenire, e da esso deve ricavare la persuasione che la pena di oggi sarà consolata domani. E se non Le bastano i motivi di incitamento e di conforto che Lei può ricavare da se stesso, e posso benissimo immaginare che qualche volta non bastino, Ella pensi alla stima che noi tutti qui che La conosciamo, e io in primo luogo, abbiamo di Lei e del Suo ingegno. Questo è un credito che noi vantiamo nei Suoi confronti e che deve giocare come un impegno, preciso e categorico, a farLa lavorare fino al traguardo della primavera, quando La chiameremo a rendere conto di questa parentesi invernale.

Non dimentichi, caro Rea, che noi L'aspettiamo, ma con molte cartelle sotto il braccio. Nel frattempo non ci dimentichi a sua volta, né ci tradisca, nemmeno per un «giro di valzer». Lei può contare sempre e in ogni caso sulla mia amicizia e sulle mie possibilità.

Mi tenga sempre al corrente del Suo lavoro e stia di buon animo. Flora e Mosca ricambiano cordialmente i saluti. Per parte mia Le dico molto amichevolmente arrivederci.

Suo<sup>31</sup>

(Alberto Mondadori)

Paziente e fiducioso, il giovane editore continua ad inviare al suo pupillo pennini, inchiostro, carta carbone, carta da lettere, buste, nastri per la macchina da scrivere e soldi, richieste che arrivano puntuali a chiudere ogni lettera inviata da Rea con la supplice chiosa: «Le chiedo dei soldi: quanto Lei vuole e quanto più può»<sup>32</sup> e in cambio la promessa di altri racconti, della consegna del libro e poi dopo del romano.

La replica di Alberto, sul principio del 1947, non avendo ancora ricevute le pagine promesse, diventa risentita e astiosa e punta, soprattutto, a vincere la pigrizia del giovane scrittore che adduce continuamente pretesti:

Vorrei, caro Rea, poterLe dire che insieme a questa lettera, partono dei soldi per Lei. Devo invece dirLe che, purtroppo, non mi è stato possibile

<sup>31</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Alberto Mondadori a Domenico Rea, Milano 24 Gennaio 1946.

<sup>32</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Rea ad Alberto Mondadori del 18 novembre 1946.

ottenerne. L'Amministrazione non tira fuori una sola lira senza la cosiddetta "pezza d'appoggio", ed è inutile lottare per spremere un'eccezione [...]

E non dovrei scrivere questa lettera che mi dà un vero dolore, poiché neppure io personalmente, cioè con la mia tasca, ho mezzo di aiutarla.

Me lo mandi, caro Rea, questo benedetto libro, faccia uno sforzo, s'imponga un ultimo sacrificio e mi mandi presto il libro. Allora potrò agire, e le prometto che agirò più sostanzialmente in Suo favore.

[...]

Ma non si disanimi. "Spaccanapoli" sarà pronto per gennaio, non è vero? E gennaio è ormai arrivato. Mi mandi "Spaccanapoli": dopo, un po' di provvidenza verrà<sup>33</sup>.

Solo allora Rea invia il dattiloscritto: sono 100 fogli che in volume, secondo lui, dovrebbero raggiungere le 140 facciate. Chiede che si lasci immutata la divisione in capitoli, di far osservare con scrupolo l'ortografia di alcune parole, come tutta la punteggiatura «che è la più logica e sentita che possa esservi»<sup>34</sup>.

Complice il Natale, quel 1947 dovette sembrare a Rea un anno indimenticabile, foriero di cambiamenti nella propria vita e non solo, come dimostra la lettera dello scrittore che due giorni più tardi invia in risposta al telegramma ricevuto da Arnoldo:

Mia madre e mio padre, che sono vecchi popolani, hanno capito quello che mi scrivevate; e piangevano. Tutti hanno capito. Indi si è fatto il tradizionale chiasso, coi fuochi finali.

Nel letto, mi sono portato il telegramma, come un dono, e io come un ragazzino, sotto il guanciale, per riguardarlo di tanto in tanto<sup>35</sup>.

L'entusiasmo di partenza deve scontrarsi con delle vendite non all'altezza delle aspettative. Il rendiconto del primo anno segnava un numero di copie inferiore alle previsioni e anche con *Le formicole rosse*, che certifica l'approdo di Rea al genere teatrale, già ampiamente annunciato dai procedimenti narrativi di *Spaccanapoli* la cui indubbia

<sup>33</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Alberto Mondadori del 2 gennaio 1947.

<sup>34</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Lettera ad Alberto Mondadori del 18 febbraio 1947.

<sup>35</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Telegramma di Rea 25 dicembre 1947 in AFM, FAM, fasc. Rea D.

connotazione scenica è alla base della spinta verso l'avventura drammaturgica, le cose non migliorano. Giungono fino a Milano i suoi sfoghi accorati, le sue lamentele:

Ah, lo scrivere per me è stato ciò che per altri giovani è il non studiare o il puttaneggiare senza rimedio. A quest'ora, avrei avuto un posto, mi sarei curata una carriera, un avvenire: non sarei diventato lo zimbello dei miei paesani; avrei potuto aiutare mia madre, povera donna, sarei stato un galantuomo; mentre, invece, ho ottenuto la fama di uno sporcaccione, di un illuso, di uno – come dicono a Nocera – che vive ai margini della vita<sup>36</sup>.

Anche *Le formicole rosse* sono accolte nella Medusa degli italiani. Nella seconda di copertina troviamo una breve ma efficace introduzione anonima con un suggerimento di lettura che giustificava la pubblicazione del testo nella collana eminentemente narrativa: «può essere letta come un romanzo». L'accoglienza della critica è fredda, Rea aveva fortemente creduto in questo dramma, il suo insuccesso resta per lo scrittore di Nocera «un cruccio inconsolabile»<sup>37</sup>. Così scrive ad Alberto il 10 marzo del 1948 dopo aver saputo di essere stato escluso dalla Gloriosa Biblioteca Moderna Mondadori nata proprio quell'anno per risolvere il conflitto del «bel libro a costo molto modesto», secondo le parole di Arnoldo. Il ricco catalogo arrivò nelle librerie ad un prezzo popolare soddisfacendo ad un duplice bisogno: far conoscere grandi autori ad un prezzo accessibile a tutti. L'obiettivo è illustrato dallo stesso Arnoldo che a Francesco Flora esprime in questi termini le sue motivazioni:

[...] mettere il pubblico italiano meno abbiente, e quindi non in grado di acquistare le edizioni complete dei Classici, a contatto con opere di altissimo valore culturale<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Rea a R. Cantini, 10 dicembre 1949.

<sup>37</sup> F. Durante, *Notizie sui testi*, in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Mondadori, Milano 2006, p. 1675.

<sup>38</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Francesco Flora, Lettera di Arnoldo Mondadori a Francesco Flora del 27 maggio 1950.

L'esclusione appare a Rea una condanna inappellabile, contava sulla possibilità di essere affiancato ai grandi classici, sentirsene tagliato fuori lo induce a scrivere parole infuocate, dense di dolore:

La gente da me pretende solo novelle e romanzi: senza darmi mai nulla, permettendo che io viva nella più lurida delle miserie. Non ho mai raggiunto tanto schifo viscerale contro il mio destino. Un altro poco mi chiuderò per sempre a quello che sono stato condannato, alla solitudine. Gli altri sono appoggiati. I Michele Prisco, ad esempio, i Del Buono, le Milani, riempiono dei loro scritturelli i giornali d'Italia. Il Prisco solo di contratto di collaborazione col Corriere di Milano e la Voce Repubblicana guadagna 20.000 lire al mese. [...]

A me, il Corriere di Milano fece sapere che non ero giunto ancora a quella "chiara fama" per essere ospite della sua terza pagina.

Ah, mondo schifoso. E a tutta questa orchestra, a questa congiura di ridurmi ancora e sempre a lavorare in una fabbrica da operaio, Vi aggiungete voi, scacciandomi da una collezione che mi piaceva; togliendomi la possibilità di offrire in lettura un testo che poteva trovare qualche regista e qualche teatro; negandomi degli anticipi.

Le lettere furono per me una costellazione maligna, ora sono diventate una tragica. Figlio degenerare, incapace a una qualsiasi risoluzione sul piano della vita, questo è quello che ho guadagnato: chiasso, chiasso, e continua, vituperevole, ignominiosa miseria. Altro che romanzo, altro che scene del bordello. Questa è la verità della verità<sup>39</sup>.

È soprattutto la delusione per la svolta che, con *Spaccanapoli*, non era arrivata a spingere Rea ad abbandonare l'Italia. Rea parla di «stato di miseria, di abbattimento in cui la stampa del mio primo libro mi ha gettato. Ma fidate in me, sempre, senza timori; perdonando tutti i miei furori, eroici e...miserabilmente vani»<sup>40</sup>. Con queste parole saluta il Presidente della Mondadori annunciando il suo tentativo, non troppo convinto per la verità, di tentare fortuna in Brasile. Ma anche in Brasile Rea continua ad assecondare la sua vena di scrittore. Invia, infatti ad Alberto nel giugno del 1948 una recensione di un quotidiano brasiliano ad un lungo scritto sulla guerra, vista attraverso le opinioni popolari [...]. A lui confessa di voler tornare in Italia: «Ma è possibile

<sup>39</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Lettera ad Alberto Mondadori del 10 marzo 1948.

<sup>40</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Domenico Rea ad Arnoldo Mondadori dell' 8 aprile 1948.

che non ne vada bene una?! Per far denaro, dovrei lasciare stare lo scrivere. Ma che posso farci se mi viene lo stesso?»<sup>41</sup>. Il viaggio in Brasile è motivato da insoddisfazione esistenziale<sup>42</sup>, desiderio di avventura e necessità economiche che confluiscono in un'esperienza picaresca di emigrante scrittore, raccontata in diversi articoli, pubblicazioni su quotidiani italiani e brasiliani che Rea ha cura di inviare ad Alberto come testimonianza di una passione mai sopita, impossibile da spegnere. È lo sguardo con cui lo scrittore racconta la realtà brasiliana delle città come San Paolo, Rio, Campinas paragonata a quella presente nei suoi racconti ad animare la breve avventura brasiliana che durerà pochi mesi ma lascerà significative tracce nei racconti di *Ritratto di maggio*, *Quel che vide Cummeo*, nel romanzo *Una vampata di rossore* e nei racconti *I ragazzi di Nofi* e soprattutto nella scrittura giornalistica, che occuperà uno spazio rilevante in tutta la sua carriera. Pezzi dedicati alla parentesi brasiliana appaiono sul «Giornale» tra il 1948 e il 1949, sono *I corvi a Campinas puliscono le strade*<sup>43</sup>, *Perché tornano gli emigranti dal Brasile*<sup>44</sup>, *Con gli occhi chiusi bisogna entrare a S. Paolo*<sup>45</sup>, *I milionari analfabeti meriterebbero il carcere*<sup>46</sup>, *La pinga, grappa brasiliana che uccide*<sup>47</sup>, *Bach in Brasile*<sup>48</sup>. Nella prosa giornalistica troviamo espliciti e frequenti riferimenti al viaggio brasiliano in *Fate bene alle nime del Purgatorio* e *Viaggiare stanca*.

Insomma, anche in Brasile Rea scrive e legge, consegnando poi le sue memorie e i suoi appunti, componendo, dunque, i materiali raccol-

<sup>41</sup> FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Domenico Rea ad Alberto Mondadori, 24 giugno 1948.

<sup>42</sup> Ne parla diffusamente Sebastiano Martelli che investiga il desiderio di evasione di Rea all'indomani delle delusioni per la fredda accoglienza di *Spaccanapoli* e *Le formicole rosse* e i significativi risultati prodotti da tale avventura il cui ricordo continua a nutrire l'immaginario dello scrittore anche a decenni di distanza, rifluendo, soprattutto nella scrittura giornalistica: cfr. S. Martelli, *Domenico Rea in Brasile: viaggio picaresco di un emigrante scrittore*, in *La civiltà del viaggio. Scrittori italiani in viaggio*, vol. II, (1961-2000), a cura e con un saggio introduttivo di L. Clerici, Mondadori, Milano 2013.

<sup>43</sup> D. Rea, *I corvi a Campinas puliscono le strade*, in «Il Giornale», 28 luglio 1948.

<sup>44</sup> D. Rea, *Perché tornano gli emigranti dal Brasile*, in «Il Giornale», 3 agosto 1948.

<sup>45</sup> D. Rea, *Con gli occhi chiusi bisogna entrare a S. Paolo*, in «Il Giornale», 30 agosto 1948.

<sup>46</sup> D. Rea, *I milionari analfabeti meriterebbero il carcere*, in «Il Giornale», 18 settembre 1948.

<sup>47</sup> D. Rea, *La pinga, grappa brasiliana che uccide*, in «Il Giornale», 11 gennaio 1949.

<sup>48</sup> D. Rea, *Bach in Brasile*, in «Il Giornale», 21 giugno 1949.



ti per riversarli nelle sue storie. Lo conferma Francesco Durante nella *Cronologia* che apre il Meridiano:

Rea scrive, e scrive molto (legge, pure: e riferisce di aver scoperto un libro da tradurre nella «Medusa»: *A Volta do Gato Preto* di Erico Verissimo, «un mattone veritiero e sensazionale»): dal Brasile tornerà carico di articoli, racconti e progetti<sup>49</sup>.

La nostalgia è straziante e Rea fa ritorno in patria, addirittura in nave e subito torna all'attacco scrivendo in data 6 settembre 1948 ad Arnoldo Mondadori un testo che ha il sapore amaro della sconfitta ma anche la necessaria constatazione che il suo mondo è la scrittura, il suo orizzonte è il Mediterraneo, con tutte le contraddizioni e le ingiustizie di cui è capace. Il Mediterraneo, i suoi colori, le sue baie ed i suoi golfi, una terra, vecchia ma fertile, ancora in grado di creare nuove civiltà e nuove lingue come quelle nate dal breve incontro fra i soldati americani e il popolo napoletano durante la guerra e a cui Rea non è disposto a rinunciare:

Carissimo Presidente, Vi scrivo nell'illusione che Voi abbiate qualche speranza sul mio lavoro e che per la continuità di questo lavoro siate disposto a interessarvi in un modo qualsiasi di me.

Dal Brasile sono precipitato di nuovo a Nocera, cosa di cui non mi lagno tanto al paragone della mia ridicola situazione economica, che mi impedisce di vivere tre giorni di seguito senza pensieri. Io andai in Brasile perché avevo capito che l'Italia per me era un vicolo cieco. Ma in Brasile non ho avuto fortuna, o meglio non ho saputo rinunciare allo scrivere, per il quale scrivere sto diventando un eroe del ridicolo.

Ritornato, ho tentato in tutti i modi, a cominciare dalla umiltà, di collaborare al Giornale della Sera, al Giornale di Sicilia, al Gazzettino di Venezia, alla rivista Oggi, inviando buoni articoli, che sistematicamente mi vengono rispediti indietro. Praticamente, mi si vuole affamare. A Oggi avevo spedito forse la migliore delle mie novelle, Lutto figlia lutto. Ai giornali ho spedito corrispondenze vive e assai diverse di quelle abituali sul Brasile. [...] Al premio Viareggio sono stato bocciato. Ma a tutti i premi dove concorro sono bocciato. Tipico il caso dell'Interregno, definito in seguito un grande racconto dagli stessi esaminatori del premio Mercurio, che non mi diedero, perché allora l'Interregno era stato considerato non più di un articolo<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. XCVII.

<sup>50</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Domenico Rea ad Arnoldo Mondadori, Nocera Inferiore, 6 settembre 1948.

Le *Formicole* vengono pubblicate sul finire di quell'anno, Alberto ne è entusiasta e non lo nasconde:

Il dramma è veramente formidabile e mi è piaciuto moltissimo: non sono un letterato e il mio giudizio conta come quello di un comune lettore, ma forse per questo ha ancora maggiore importanza<sup>51</sup>.

La tematica, propria della tradizione meridionale, di quella ottocentesca in particolare, da Verga a Di Giacomo legittima quanto scrive Rea il 24 dicembre del 1948: «delle volte credo fermamente che, dopo Verga, non ci sono che io in Italia, che dopo i *Malavoglia*, soltanto Le *Formicole* – il Morto, Mariettina, Rosa, il Presidente – sono i personaggi giganteschi della nostra epoca»<sup>52</sup>. I toni surreali, la pluralità di registri e la secchezza di scatto di un dramma che oscilla continuamente tra il comico, il tragico e il grottesco rinvia, di certo, alle tecniche dello spettacolo novecentesco. La potenza di tale lavoro viene riconosciuta da critici quali Giuseppe Ravegnani, Remigio Paone, purtuttavia stenta a trovare spazio in cartellone.

Rea ipotizza un trasferimento a Milano, un impiego nella stessa casa editrice Mondadori che gli consenta di far fronte alle spese ed aiutare la famiglia, dati gli scarsi proventi derivati dalla produzione teatrale ma intanto lavora alacremente alla seconda parte di *Spaccanapoli*, la silloge che sarebbe stata pubblicata col titolo *Gesù fate luce*.

Il *reportage* giornalistico sul viaggio in Brasile fornisce a Rea una certa visibilità e tante committenze da parte di testate nazionali. Nonostante gli impegni Rea continua a lavorare al libro che ha in mente pur tra inciampi e rinvii. I Mondadori chiedono un romanzo, una forma lunga e distesa che risponda alle curiosità e alle esigenze del pubblico che chiede da parte sua una prova più solida:

Caro Rea,

Le scrivo a proposito del Suo libro di racconti "GESÙ", FATE LUCE" che ho voluto leggere personalmente. Le dirò subito che l'impressione susci-

<sup>51</sup>FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea Lettera di Alberto Mondadori a Domenico Rea del 10 dicembre 1948.

<sup>52</sup>FAAM, AME, «AM», fasc. Domenico Rea Lettera di Domenico Rea ad Alberto Mondadori del 24 dicembre 1948.

tata in me è stata eccellente e mi ha confermato in pieno nella stima e nella fiducia che noi riponiamo in Lei.

Mi permetto tuttavia di rivolgerLe, con quell'affettuosa amicizia che Lei sa quanto mi anima nei Suoi confronti, un avvertimento che mi sembra necessario per la fortuna editoriale della sua opera letteraria.

Alberto mi dice che lei avrà pronto in dicembre finalmente il romanzo; la mia vecchia esperienza di editore mi suggerisce che l'idea che sarebbe infinitamente meglio far passare il romanzo davanti a questo volume di racconti. Il pubblico ormai da Lei aspetta una soluzione letteraria più ampia e omogenea quale può solo rappresentare un romanzo; e sarebbe un errore voler persistere e dargli una serie di volumi di racconti che alla fine potrebbero distrarlo e renderlo meno amico.

Appena uscito il romanzo faremo uscire anche "GESU' FATE LUCE", che, Le ripeto, è un libro di valore grande e indiscutibile. E solo nelle considerazioni di natura, diciamo, diplomatica, mi consigliano a tenere in sospenso per il momento la pubblicazione.

Le dirò che in questo libro i racconti che mi sono piaciuti di più sono la magistrale "Breve storia del contrabbando", "Cappuccio", "Confinato", "Il bocciuolo". Questo ultimo mi pare una ricca novella satirica provinciale efficacemente rinnovata dal potente senso del grottesco: ma, e spero che vorrà prendere questo solo come affettuoso e paterno consiglio del Suo editore, il finale mi sembra alquanto forzato e non mi convince interamente. Vedrà Lei se sarà il caso di cambiarlo.

Aspetto ora il romanzo al più presto possibile e Le confermo che appena pubblicato gli faremo seguire quest'ultimo volume di racconti<sup>53</sup>.

Insomma, il romanzo è in *mente dei*, Rea è laconico, ma sa bene che non riuscirà a consegnarlo per la data promessa, cioè per fine anno. Chiede, piuttosto, di dare spazio ad un secondo libro di novelle, misura a lui più congeniale e garantisce ad Arnaldo che «Il romanzo verrà, verrà, lo giuro sulla tomba della mia povera madre, e sarà un romanzo. Io non V'inganno. Abbiate fiducia. Ma bisogna anche ammettere che i miei primi due libri hanno avuto accoglienza, che tuttora sono citati, che critica e lettori non li hanno assolutamente dimenticati, e le citazioni che quotidianamente mi reca l'Eco della Stampa sono una chiara prova. [...]»<sup>54</sup>.

E *Gesù fate luce* viene pubblicato nell'ottobre del 1950. Il libro, destinato a consolidare ed accrescere la notorietà di Rea, contiene una pre-

<sup>53</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Arnaldo Mondadori a Domenico Rea 13 luglio 1949.

<sup>54</sup> FAAM, AME, «ArnM», fasc. Domenico Rea, Lettera di Domenico Rea ad Arnaldo Mondadori del 2 dicembre 1949.

fazione di Francesco Flora che ne registra il progresso se paragonato ai precedenti lavori:

*Spaccanapoli* sedusse i critici più ritrosi, e forse principalmente coloro che vollero difendersi dalla sua spavalda cordialità. Le *Formicole rosse* accentuarono quell'adesione che nel punto di rivoltarsi più consentiva alla calamita dello scrittore.

*Gesù, fate luce* è libro meglio affidabile e persuasivo, che più intensamente risolve nello stile i contasti fulminei o anzi compresenti del riso e del pianto, della tenerezza e dell'uccisione, in una tragedia che è come iscritta in un'opera buffa napoletana, e in quell'alone acquista il rilievo e presuppone la trama dei trapassi, non più visibile di un velo<sup>55</sup>.

Il Premio Viareggio segna per Rea una rivincita, l'inclusione nell'Olimpo delle Lettere e la possibilità di lasciarsi alle spalle l'infanzia lazarona di Nocera Inferiore, le esperienze da operaio, l'isolamento, le incomprensioni e le canzonature dei compaesani. La nuova silloge narrativa registra l'intento di non attingere più solo ed esclusivamente dal basso, dal parlato locale, dal dialetto ma la volontà di risalire, di esibire un'evoluzione linguistica che non gli risparmia qualche critica. Un animoso e caustico Pasolini esprime forti riserve, di natura eminentemente ideologica a proposito dell'«interesse socialista» che in Rea «tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto sensibile della vita quotidiana e aneddotica [...] ci si dovrebbe imbattere nel dialetto, nella "cultura inferiore"» ma «a un certo momento, Rea si ferma e risale»<sup>56</sup>.

La letterarietà di cui parla Pasolini trova riscontro anche nelle dediche che Rea acclude ai singoli racconti e che manifesta il desiderio da parte dell'autore di sentirsi accolto nella società culturale del tempo. Vengono citati Pratolini, Piccioni, Anceschi e naturalmente Alberto Mondadori. Ma si conferma che la tradizione letteraria a cui Rea fa riferimento, e che troverà compiuta e distesa espressione nelle parole di La Capria, chiama in ballo Pulci, Cellini, Folengo, Settembrini, Leopardi e il suo amatissimo Boccaccio.

<sup>55</sup> F. Flora, 1950. La recensione è rifluita nel volume già citato, ideato e voluto da Anna Maria e Lucia Rea in occasione del settant'anni di Domenico Rea.

<sup>56</sup> P. P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in Id., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, p. 342.

La struttura del testo è certamente di più ampio respiro, segnale che sulla scrittura si è esercitata la volontà di arrivare alla forma lunga, come l'editore da tempo chiede, ma la precipitazione conclusiva, violenta e inattesa della maggior parte delle storie (*Lutto figlia lutto*, *Estro furioso*, *La rapina di Cava*, *Il mortorio*) dimostra che la sua cifra è ancora la narrazione breve. Il tentativo di superare il limite di tale misura si registrerà a partire da *Ritratto di maggio* che aprirà un varco verso strutture narrative più distese e avvierà un processo di maturazione che condurrà finalmente alla tanto attesa *Vampata di rossore*.



LAURA CANNAVACCIUOLO  
Università di Napoli L'Orientale  
lcannavacciuolo@unior.it

## NAPOLI PIANETA FERROVIA ERMANNONE REA E IL SOGNO DI UNA «METROPOLI METICCIA»

### Riassunto

In *Napoli Ferrovia* (2007) Ermanno Rea offre una riflessione sulla Napoli degli anni Zero, rappresentando una città che risplende nella sua veste multietnica e mediterranea, ma che non tarda ad esibire la sua anima tossica. Il narratore, alter-ego dello scrittore, riscopre la città lasciata nottetempo grazie alla guida di Caracas, un moderno Virgilio che lo accompagna tra le vie della Ferrovia e del centro storico di Napoli, quartieri nei quali si ambientano altre due storie, quelle di Luigi Incoronato e Rosa La Rosa, funzionali entrambe a riannodare i fili tra la Napoli degli anni Settanta-Ottanta e quella che si affaccia al nuovo Millennio. Richiamando la simbolica della *flânerie* e le categorie culturali di spazi rappresentativi e spazi rappresentazionali elaborate dal teorico francese H. Lefebvre, il saggio invita a esplorare la «topografia segreta» di *Napoli Ferrovia* e il rapporto tra paesaggio e personaggio, allargando la prospettiva anche alla visione di Caracas, un personaggio radicale, estremo, che arricchisce la visione di una Napoli patologicamente volta all'autodistruzione.

**Parole chiave:** Ermanno Rea, *Napoli Ferrovia*, Mediterraneo, romanzo, Anni Zero

### Abstract

In *Napoli Ferrovia* (2007), Ermanno Rea offers a reflection on Naples in the 2000s. In this work, he depicts a city that shines in its multi-ethnic and Mediterranean guise, but also exhibits its violent and toxic soul. The narrator, the writer's alter-ego, rediscovers the city thanks to the guide of Caracas, a modern-day Virgil who accompanies him through the streets of the Ferrovia and the historic centre of Naples. Two other stories take place in these two neighbourhoods, those of Luigi Incoronato and Rosa La Rosa, both serving to bring together the Naples of the 1970s-1980s and the Naples of the new millennium. Recalling the symbolism of *flânerie* and the cultural categories of representative spaces and representational spaces as elaborated by French theorist H. Lefebvre, the present essay invites us to explore the "secret topography" of *Napoli Ferrovia* and the relationship between landscape and character, broadening the perspective also to the vision of Caracas, a radical, extreme character who enriches the vision of a Naples pathologically destined for self-destruction.

**Keywords:** Ermanno Rea, *Napoli Ferrovia*, Mediterranean, novel, 2000s

Pubblicato dall'editore Rizzoli nel 2007, *Napoli Ferrovia* chiude la trilogia partenopea di Ermanno Rea dopo *Mistero napoletano* (1995) e *La dismissione* (2002). In linea con le soluzioni adottate nei romanzi precedenti, la voce narrante coincide con quella dell'autore ma questa volta, messi da parte i collaudati ingranaggi del romanzo-inchiesta (la ricostruzione del suicidio di Francesca Spada in *Mistero napoletano*, l'analisi dei fatti che condussero alla chiusura dell'acciaieria di Bagnoli ne *La dismissione*), Rea fa convergere l'istanza di verità che abitualmente muove la sua narrativa nelle forme della *flânerie*<sup>1</sup>, utilizzando il topos della passeggiata urbana quale motore di una rinnovata lettura della città<sup>2</sup>. La trama principale del racconto, infatti, segue il vagabondare curioso dell'io narrante alla riscoperta dei luoghi dell'infanzia e della giovinezza. Un viaggio nel tempo attraverso lo spazio, restituito nella forma della «cronaca-diario»<sup>3</sup>, in cui le inevitabili sfumature nostalgiche legate all'esplorazione della città lasciata nottetempo si proiettano nel futuro, sollecitando lo scrittore a osservare i luoghi della sua «topografia proibita»<sup>4</sup> con uno sguardo nuovo.

Ad accompagnare Rea in questo viaggio "di ritorno" è Caracas, un moderno Virgilio che lo guida tra le vie infernali della Stazione e del centro storico di Napoli, dalle quali si diramano le due storie secondarie del romanzo, quella di Luigi Incoronato e quella di Caracas. La sovrapposizione di più trame all'interno del racconto consente di rianodare i fili tra la Napoli degli anni Cinquanta e quella del nuovo Millennio: lo sviluppo del romanzo, infatti, procede secondo una tempora-

<sup>1</sup> La *flânerie* denota una particolare tipologia di osservazione della città nata intorno all'Ottocento: la passeggiata del *flâneur*, infatti, è un vagabondare curioso e senza meta che, in alcuni casi, finisce per influenzare anche lo stile del racconto. Roberta Alter, a questo proposito, indica nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert il primo romanzo che, anticipando alcune soluzioni della narrativa modernista, riproduce formalmente l'andamento della passeggiata urbana. (Cfr. R. Alter, *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven 2005; G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze 2013)

<sup>2</sup> Sulla figura del *flâneur* cfr., in particolare, C. Beaudelaire, *Il pittore della vita moderna* [1863], in Id., *Scritti sull'arte*, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 2014, pp. 278-313; Id., *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa* [1869], Feltrinelli, Milano 1992; W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* [1927-1940], Einaudi, Torino 2002; C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005; V. Consolo, *La Sicilia passeggiata* [1991], Mimesis, Milano 2021.

<sup>3</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, Rizzoli, Milano 2007, p. 337.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

lità binaria, laddove il tempo del racconto segue i fatti situabili intorno agli anni Zero, mentre il tempo della storia abbraccia un arco diacronico che va dai primi anni del dopoguerra agli anni Ottanta. Ne consegue un dialogo costante tra passato e presente che eleva l'itinerario urbano di Ermanno e Caracas a vero e proprio cronotopo conoscitivo: difatti la passeggiata da un lato sollecita il ricordo, e dunque il riconoscimento identitario dei personaggi grazie all'elaborazione del vissuto del protagonista, e dall'altro funge da 'ponte' tra il passato e il presente. In questo senso, è soprattutto il quartiere della Ferrovia a imporsi allo sguardo dell'io narrante quale spazio rivelatore: luogo di frontiera e crocevia multiculturale, esso incarna la possibilità per Napoli di riannodare i fili con la sua tradizione mediterranea, dunque di riposizionarsi all'interno dello scenario contemporaneo non già come luogo infernale in cui, come aveva già mostrato Raffaele La Capria nel celebre romanzo del 1961, da secoli si perpetua la "ferita" storica che vede contrapposte Natura e Storia<sup>5</sup>, bensì quale spazio di alterità e convivenza, caratterizzato dall'interrelazione di una pluralità di etnie e razze in dialogo fra loro.

### La genesi del romanzo

Il progetto di *Napoli Ferrovia* risale al 2005, anno in cui Rea è spesso a Napoli per le attività legate al "Premio Napoli". Il romanzo, inizialmente ispirato alla figura dello scrittore Luigi Incoronato, prende una nuova direzione in seguito all'incontro con un fotoreporter napoletano, Mexico, la cui storia impressiona a tal punto Rea da spingerlo a modificare il progetto iniziale<sup>6</sup>.

La centralità concessa al personaggio di ispirato alla figura di Mexico – nel romanzo indicato col nome di Caracas – comporta, invero, la possibilità per il narratore di connettere l'immagine della città dell'infanzia (la città 'perduta') con quella attuale, e dunque di inserirsi in quel di-

<sup>5</sup> Il riferimento è al romanzo *Ferito a morte* di Raffaele La Capria (Milano, 1961).

<sup>6</sup> "È risaputo ormai che inizialmente questo libro doveva incentrarsi sul personaggio di Luigi Incoronato, una proiezione al maschile della Francesca Spada di "Mistero napoletano" ... Ma sempre nelle serate a piazza Dante con Tullio Pironti, un giorno a Ermanno presentammo il fotografo Ferdinando Ottaviano Quintavalle, in arte México. [...] E colui che doveva semplicemente rappresentare il Virgilio nella discesa agli inferi della città, divenne poi, nel giro di poco tempo, il Caracas protagonista principale di quelle pagine." (I. Urbani, *Marco Ottaviano ricorda Ermanno Rea*, «La Repubblica», 19 settembre 2016)



scorso su Napoli che proprio allora tornava sotto i riflettori grazie a due libri-inchiesta, usciti entrambi nel 2006, che denunciavano la drammatica condizione della città durante la crisi dei rifiuti. Quell'anno, infatti, la saturazione degli impianti di smaltimento avevano ridotto Napoli e la Campania in stato di emergenza, richiamando l'attenzione di media e forze politiche per la gestione fraudolenta e criminale del settore rifiuti da parte delle autorità locali. *Napoli siamo noi* (Milano, 2006) di Giorgio Bocca e *Gomorra* (Milano, 2006) di Roberto Saviano, seppure diversi nell'impostazione e nelle strategie adottate, si inserivano entrambi a gamba tesa nel dibattito in questione, animando un'accesa discussione alla quale lo stesso Rea prenderà parte con posizioni piuttosto decise<sup>7</sup>.

Durante la gestazione di *Napoli ferrovia*, dunque, sono anche le circostanze esterne a spingere Rea a misurarsi con l'attualità al fine di rielaborarla all'interno di una concezione di più ampio respiro storico e culturale. Riguardo alla contingenza in cui matura il progetto del romanzo, la crisi dei rifiuti, egli compie uno sforzo di approfondimento e di storicizzazione ulteriore rispetto, ad esempio, alle prove di Bocca e Saviano. Rea inquadra il fenomeno all'interno di quella più ampia tesi relativa alle origini storiche del mancato sviluppo di Napoli già discussa in *Mistero napoletano* (1999) e nella *Dismissione*,<sup>8</sup> anche se, nel riagganciarsi alle considerazioni riguardanti «il furto del mare»<sup>9</sup> e alla riduzione della città a pedana militare dello scacchiere atlantista, non si limita a denunciare i fatti ma rilancia il piano della discussione individuando quale possibile via di «salvezza» per la città la riappropriazio-

---

<sup>7</sup> In un pungente articolo pubblicato sul «Mattino», Ermanno Rea aveva definito la Napoli di Giorgio Bocca «l'invenzione di una vecchia scarpa litorale carica di nostalgia.» (Cfr. G. Bocca, *Napoli siamo noi. Il dramma di una città nell'indifferenza dell'Italia*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 115-116).

<sup>8</sup> In *Mistero napoletano* e ne *La dismissione*, Rea insiste sulle circostanze storiche e politiche che negli anni dell'immediato dopoguerra avevano ostacolato lo sviluppo economico della città. Secondo lo scrittore, dal momento in cui Napoli diventa base logistica della NATO essa rinuncia, di fatto, alla sua identità marittima e commerciale compromettendo l'unica sua possibile occasione di rilancio economico e sociale. Viceversa, Napoli diventa «una specie di "caput mundi" della guerra fredda, uno dei principali terminali del sistema difensivo dell'intero Occidente, il luogo dove venivano annodati una quantità incalcolabile di fili che partivano dai siti più disperati di un'area geografica vastissima, confinante in più punti direttamente con l'Urss.» (E. Rea, *Mistero napoletano*, Einaudi, Torino 1995, pp. 68-69).

<sup>9</sup> E. Rea, *Napoli ferrovia*, p. 301.

ne di quella dimensione mediterranea che le appartiene per geografia e cultura. Napoli, secondo Rea, può guardare a un futuro di rinascita solo se saprà riconfigurarsi come «porto di pace e di commercio aperto a tutto il Mediterraneo»,<sup>10</sup> ovvero come modello di una società multietnica e accogliente:

Un sogno. Napoli metropoli meticcia che cuce insieme tutta l'umanità, altro che centodiciannove idiomi soltanto. Un'infinità di idiomi [...]<sup>11</sup>.

## Il «pianeta Ferrovia»

La scoperta del quartiere Ferrovia da parte dell'io narrante avviene grazie a Caracas, fotoreporter cinquantenne di origine venezuelana, ex naziskin da poco convertito all'Islam, il quale conduce Rea nel dedalo di vie che si diramano intorno alla Stazione Centrale di Napoli:

Ognuno ha le amicizie che merita. Si chiama Caracas e io sono felice che a un certo punto le nostre strade si siano incrociate. È un uomo piuttosto imprevedibile, a essere sincero. Di sicuro non è una persona dozzinale, di quelle che passano e non lasciano alcun segno. Il suo regno è il pianeta Ferrovia: la sera è sempre lì, ai piedi di quella specie di rampa di lancio che è la statua di Garibaldi, un po' soprappensiero come si addice a chiunque stia per intraprendere un viaggio verso l'ignoto. La Ferrovia è una sconfinata ragnatela siderale e Caracas assomiglia un astronauta perennemente impaziente di scoprire nuovi mondi<sup>12</sup>.

Rea, che in quelle strade è nato, si fa guidare all'interno del perimetro della sua «topografia segreta»<sup>13</sup> confrontandosi con una Napoli in cui solo i toponimi sembrano aver resistito allo scorrere del tempo<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>13</sup> «Ognuno di noi ha una sua topografia segreta, una sorta di stradario intimo, la mappa che segnala gli spazi più significativi del proprio vissuto, della propria storia» (cfr. E. Rea, *La comunista*, Giunti, Firenze 2012, p. 17).

<sup>14</sup> L'ossessione per il dettaglio topografico è resa esplicita già nell'articolazione dei capitoli, ciascuno "situato" in un determinato quartiere della città. In due casi, poi, sono i titoli stessi a indicare luoghi specifici della città: *Scala a San Potito* e *Via Luigia Sanfelice*. Nelle versioni antecedenti la pubblicazione, inoltre, la scelta di utilizzare un toponimo a mo' di titolo riguardava anche il capitolo VI (*Lo inseguo come fosse una preda*) in origine intitolato *Via Cristallini*; il capitolo XXII (*Colori e vernici*) intitolato *Piazza Mercato*, il capitolo XXIII (*Ebreo per finta*) intitolato *Molo Carmine*.

Il viaggio comincia da piazza Principe Umberto, il «poligono triste»<sup>15</sup> prossimo alla Stazione Garibaldi. Lo snodo, incrocio di quattro strade principali – Via Firenze, Corso Garibaldi, Via Carriera Grande, Via Cesare Rossaroll – conduce in direzione ovest a Porta Capuana e alla Duchesca

La Duchesca, dedalo di vicoli degradati alle spalle di Piazza Garibaldi e a valle della leggendaria via Forcella, tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà del decennio successivo visse una sorta di ribalda epopea mercantile di cui ebbe a stupirsi (e a indignarsi) il mondo intero. [...] Le merci provenivano in maggioranza da oltreoceano. Furono imboscati interi camion, dimezzati stive di navi, assaltati convogli in transito con azioni da commando soltanto blandamente contrastate dalle autorità alleate.<sup>16</sup>

ovvero, sul lato opposto, al borgo di Sant'Antonio Abate e nel Vasto. Attraverso questi luoghi, che nella toponomastica rievocano l'antica vocazione commerciale della zona<sup>17</sup>, Rea riscopre il volto di una "Napoli-spugna" – e qui il riferimento alla città 'porosa' di Benjamin mi pare piuttosto esplicito<sup>18</sup> – che tutto assorbe e digerisce, fino a plasmare nel profondo ogni elemento ad essa estraneo:

Piazza Principe Umberto non è cambiata granché, anche se il bar non chiude mai i battenti, lato Cesare Rossaroll, è ormai presidiato giorno e notte da gente arrivata da lontano in cerca di una nuova patria. [...] No, non è affatto mutata. Questa è una città spugna, capace di apporre il proprio sigillo su ogni importazione, di ridurre alla propria misura chiunque la scelga per casa; questa è una città che inghiotte, metabolizza fingendo di farsi essa stessa straniera via via che integra lo straniero, e può accadere che il nigeriano gridi al nigeriano - «ma tu che cazzo vvuò?» - con un'inflessione di parlata, una voce, come provenisse diretta dalle viscere della città<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 20.

<sup>16</sup> Id., *Le regine del contrabbando*, in Id., 1960 *Io Reporter*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 81.

<sup>17</sup> Le strade del quartiere Vasto, ad esempio, sono intitolate a tutte le principali città commerciali italiane.

<sup>18</sup> W. Benjamin, *Napoli* [1925], in Id., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007, pp. 6 e sgg.

<sup>19</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 23

In sintonia con questa identità opaca, metabolizzante della città, la rappresentazione del «Pianeta Ferrovia» in più di un'occasione è accostata all'immagine del labirinto, quel «budello»<sup>20</sup> che richiama alla mente la celebre metafora della città presente nell'*Amara scienza* di Luigi Compagnone<sup>21</sup> e nel saggio *Le due Napoli* di Domenico Rea<sup>22</sup>, ma anche la «città-inferno»<sup>23</sup> di Malaparte<sup>24</sup> e Ortese<sup>25</sup>, ipotesi della catabasi partenopea di Rea e Caracas:

Scendo con lui nell'inferno, e lui me lo spiega, mostrandomelo così come lo vede con i suoi occhi senza rancore per nessuno<sup>26</sup>.

La dimensione infernale, d'altra parte, è accentuata dalla caratterizzazione sonora dei luoghi descritti, come nel caso di Porta Capuana:

Caracas mi racconta tutto questo garbuglio mentre passeggiamo nel «nostro» quartiere preferito, nei pressi di Porta Capuana. Dal bar si vede la Pretura e una fetta del quadrilatero dove la città raggiunge forse il suo più elevato livello di polifonica sonorità. Il sole fa da amplificatore: non c'è rumore che non si espanda. A me pare come se tra il racconto di Caracas e questa città polmonare, promiscua, infida, ci sia un'obiettivo simmetria<sup>27</sup>.

I suoni della piazza sono anch'essi echi una memoria letteraria legata alla rappresentazione del «ventre» di Napoli. Mi riferisco, ad esempio, alla «città-conchiglia» evocata da Prisco nel finale della *Dama di piazza* (1961) quando la protagonista, guardando la città dall'alto del Belvedere di San Martino, avverte un «ronzio che rassomiglia alla voce

<sup>20</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 32, 211.

<sup>21</sup> L. Compagnone, *L'amara scienza*, Vallecchi, Firenze 1965.

<sup>22</sup> «I quartieri di vicoli rassomigliano a un intricato apparato intestinale, una città che si deve conoscere a memoria, perché è priva di ogni logica edilizia. Ma il napoletano vi sta come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a codesto intrico plastico, che si traduce in un intrico di istinti e sentimenti.» (D. Rea, *Le due Napoli* [1951], in *Id.*, *Opere*, a cura di F. Durante, Mondadori, Milano 2005, p. 1341)

<sup>23</sup> Cfr. E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., pp. 44, 92, 253.

<sup>24</sup> Cfr. C. Malaparte, *La pelle*, Aria d'Italia, Roma – Milano 1949.

<sup>25</sup> Cfr. A. M. Ortese, *La città involontaria*, in *Ead.*, *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino 1953.

<sup>26</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 92.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 102.

d'una *conchiglia* e riassume i colori, gli odori, i richiami, i tumulti, i desideri e i silenzi della città»<sup>28</sup>. Ma fa pensare nuovamente anche all'altro Rea, Domenico, che nel suo ultimo romanzo, *Ninfa plebea*, insiste sulla percezione del "vocìo" della città, elevandolo a cifra identitaria della Napoli popolare<sup>29</sup>.

### Luigi, Caracas e la voce degli ultimi

In effetti, grazie soprattutto alle voci di Caracas e Incoronato, *Napoli ferrovia* si contraddistingue per l'ampio spazio concesso all'osservazione di una Napoli dal basso, «dal pozzo» direbbe Domenico Rea<sup>30</sup>. Nel romanzo prevale la rappresentazione di luoghi malfamati e oscuri dove trovano rifugio gli invisibili – i pianerottoli della scala a San Potito, il piazzale della Stazione centrale.

Nel caso della scala a San Potito, teatro dell'omonimo romanzo di Luigi Incoronato pubblicato nel 1950, l'autore immagina addirittura di recitare ad alta voce le pagine di Incoronato dopo aver risalito lentamente i piani della scala:

Ci siamo. Ecco il portone della Scala, ed ecco le rampe, i pianerottoli e il lerciume che sembra pietrificato, oltre la balaustra a ringhiera, nel canaletto che corre alla sua base. Non c'è nessuno al di là della soglia; la città, spazzata da un vento caldo, appare improvvisamente rilassata, nascosta. Mi metto a contare i gradini della prima rampa: sono diciotto, bassi, in pietra lavica e perciò di colore scuro, quasi neri. La diresti una scalinata comune di un comune palazzo. Invece no. È una scala che connette due diversi piani stradali, un "su" e un "giù" costituiti da via Salvatore Tom-

<sup>28</sup> M. Prisco, *La dama di piazza* [1961], Rizzoli, Milano 1980, p. 550.

<sup>29</sup> Sulla dimensione polifonica connessa alla rappresentazione della città nell'opera di Domenico Rea, cfr. R. Morosini, *I cieli naviganti. Domenico Rea, Boccaccio e Napoli*, Dante&-Descartes, Napoli 2021, pp. 58-71. Ermanno Rea, proseguendo un dialogo implicito con l'autore di *Ninfa Plebea*, si riaggancia al paradigma delle 'due Napoli' quando, ricordando il momento in cui Caracas, rientrato a Napoli dal Venezuela, sarà presto disilluso dalla «città-vera»: «Per molto tempo non fece altro che percorrere Napoli in lungo e in largo con estenuanti passeggiate senza meta. Davanti ai suoi occhi scorrevano contemporaneamente due metropoli: la città sogno nella quale era stato indotto a credere e quella vera, così diversa dall'altra perfino negli odori e nei colori». (E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 48)

<sup>30</sup> Sulla metafora del «pozzo» cfr. D. Rea in *Le due Napoli*: «Anche il napoletano se ne andrebbe a vivere in riva al mare, dove l'aria sveltisce il cuore, o sulla collina del Vomero o ai Camaldoli, dove c'è odore di campagna e di cielo fresco. Egli invece è costretto a restare nel pozzo.» (D. Rea, *Le due Napoli* [1951], cit., p. 1349)

masi, già via San Potito, e via Pessina, che da piazza Dante comincia a scalare la collina di Capodimonte. Il dislivello è di circa una ventina di metri, quattro piani.

*È avvolta da una penombra grigia che pare una crosta appiccicata stabilmente ai muri e alle cose, una pelle malinconica che sa di antico, anzi di passato, e mette addosso una gran voglia di ricordi* (visitai per la prima volta la Scala poco dopo l'uscita del libro, in compagnia dello stesso Luigi)<sup>31</sup>.

La descrizione della scala, seppur realistica, è oggetto di un processo di sovradeterminazione simbolica che interviene a connotare quello stesso spazio di significati metaforici e soggettivi. Si tratta, per dirla con Lefebvre, di uno «spazio di rappresentazione»<sup>32</sup>, al quale lo scrittore affida il malinconico ricordo degli anni appassionati della militanza nel Partito Comunista<sup>33</sup>. Allo spazio della *rêverie* segue poi la riflessione sul presente:

Raggiungiamo il quarto pianerottolo. Non piove più: le nuvole si sono allargate formando una specie di grande occhio azzurro; hanno un'aria sconfitta, rassegnata. Davanti all'ingresso della scala, in via Tomasi una volta San Potito, c'è un modesto cumulo di rifiuti e in cima un crocifisso metallico come quelli che si vedono appesi nelle aule scolastiche<sup>34</sup>.

L'immagine della città coperta di rifiuti rappresenta il fallimento di una classe dirigente ma anche l'effetto di uno Progresso cieco, omologante, che ha soppresso l'anima antica (*genius loci*) della città. Il ragionamento intorno alla decadenza e al disfacimento identitario della città,

<sup>31</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 189. (Corsivo mio)

<sup>32</sup> Cfr. la distinzione tra «rappresentazioni dello spazio» e «spazi di rappresentazione» di Henri Lefebvre: «Le rappresentazioni dello spazio, cioè lo spazio pensato, quello degli esperti, dei pianificatori, degli urbanisti, dei tecnocrati specializzati, di certi artisti dall'atteggiamento più o meno scientifico, che identificano il vissuto con il percepito e con il concepito [...]. Gli spazi di rappresentazione, cioè lo spazio vissuto attraverso le immagini e i simboli che l'accompagnano, spazio degli «abitanti» e degli «utenti», ma anche di certi artisti e forse anche di coloro che descrivono e sono convinti di descrivere soltanto: gli scrittori, i filosofi. È lo spazio dominato, dunque subito, che l'immaginazione tenta di modificare e di occupare. Esso ricopre lo spazio fisico utilizzando simbolicamente i suoi oggetti. Gli spazi di rappresentazione tendono dunque (con le stesse riserve precedenti) verso sistemi più o meno coerenti di simboli e segni non verbali. (Id., *La produzione dello spazio* [1974], PiGreco, Milano 2018, p. 59)

<sup>33</sup> E. Rea, *Napoli ferrovia*, cit., p. 188.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 188.

d'altra parte, viene narrativizzato con la storia di Rosa La Rosa, la cui tensione autodistruttiva rende manifesto il legame di doppia specularità che congiunge la donna e la città:

Che sta facendo di Napoli la città che "non si può più amare?" Penso a Rosa La Rosa, Caracas. A come, talvolta, certe situazioni possano rassomigliarsi, farsi *l'una specchio dell'altra*<sup>35</sup>.

E più avanti:

Le mie certezze soggettive sono tutte presenti qui, stanotte, ai piedi della statua di Garibaldi, e tessono fili a non finire. Caracas, amico mio, ma come te lo devo che Rosa la Rosa è una specie di vittima di guerra? Rosa La Rosa è Napoli. Bella e dannata alla stessa maniera. Rassegnati. Non pensarci più<sup>36</sup>.

Il vincolo di affinità tra la «donna ragno»<sup>37</sup> e la «città-ragnatela» induce a leggere nella storia di Rosa La Rosa il medesimo processo di rovina che affligge Napoli: l'inferno di Rosa, la sua tossicodipendenza normalizzata dall'uso controllato di eroina, è epifania di una città abituata a sopravvivere in uno stato di crisi perenne, sempre sul limite all'autodistruzione.

### Napoli «emporio del Mediterraneo»

Eppure, nonostante la conclusione amara, l'autore sceglie di affidare alle pagine finali del libro un messaggio di speranza che ricava dall'«etica della salvezza» di Aldo Masullo<sup>38</sup>. Secondo il filosofo, infatti, ciascun individuo, sottoposto ai cambiamenti irreversibili del Tempo, trova in sé stesso le risorse per sopravvivere ai traumi che caratterizzano il vissuto

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 192. Lo stesso appellativo è utilizzato anche per definire l'amante di Luigi Incoronato. (*Ibid.*, p. 196).

<sup>38</sup> Cfr. A. Masullo, *Il tempo e la grazia. Per un'etica attiva della salvezza*, Donzelli, Roma 1995. Riguardo al pensiero di Masullo, Rea scrive: «Il discorso di Masullo è questo: posto che il tempo è la misura del cambiamento, secondo la definizione aristotelica, l'etica della salvezza è connessa a questo cambiamento che crea rottura. La mia obiezione è: laddove non c'è cambiamento vuoi dire che non c'è neppure la possibilità di un'etica della salvezza». (F. Monteverchi, *Gesù fate luce, e fu illuminismo*, in «Alto Adige», 22 ottobre 1996)

personale grazie a un «bisogno esistenziale» di «salvarsi dal dolore»<sup>39</sup>. La «salvezza», in questo senso, deriva dalla capacità individuale di assegnare al Tempo una funzione non esclusivamente privativa e, soprattutto, aperta al futuro. Rea, 'applicando' le riflessioni di Masullo al ragionamento su Napoli, una città prostrata dalla crisi dei rifiuti, arriva pertanto a formulare una ipotesi concreta di rinascita. Tale occasione gli si rivela attraversando Piazza Mercato, l'antico Foro Magno situato in prossimità del porto, il cuore commerciale della città:

Napoli emporio del Mediterraneo, città-mercato, città-capolinea di merci e di grandi e piccole transazioni (come non ricordare, al riguardo, la biografia di Giovanni Boccaccio che, figlio di un uomo d'affari toscano, viene spedito adolescente a Napoli a far pratica mercantile presso la compagnia dei Bardi, potenti banchieri della corte angioina?)<sup>40</sup>

Tuttavia, prosegue Rea, con l'inizio della Guerra Fredda, la città partenopea viene di colpo «cancellata» dalla mappa commerciale d'Europa. L'insediamento della base NATO coincide con il ridimensionamento del suo porto a funzione di mero controllo militare e trasforma la città in una pedina del nuovo assetto geopolitico internazionale con ricadute irreversibili sul piano dello sviluppo socio - economico della città<sup>41</sup>. In

<sup>39</sup> Rea aveva già fatto riferimento al "teorema" di Masullo in *Mistero napoletano* dove, il suicidio di Francesca / Alcesti, speculare a quello della città, veniva inquadrato all'interno di una parabola di morte e rinascita. Si veda, in particolare, la conclusione del romanzo in cui si fa riferimento al tema della «resurrezione» sia per ciò che concerne l'interpretazione del suicidio di Francesca Spada, sia per quel che riguarda le speranze riposte nel primo mandato politico di Antonio Bassolino, neoletto sindaco di Napoli nel 1993. (E. Rea, *Mistero napoletano*, cit., p. 379).

<sup>40</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 255.

<sup>41</sup> Questa tesi viene già espressa in *Mistero napoletano*: «Il mio teorema è che la guerra fredda sia stata una frattura planetaria, però ha avuto costi diversi da città a città. Su Napoli ha avuto un effetto micidiale: la guerra aveva azzerato tutto. Si partiva tutti quanti da zero o da tre. C'era la possibilità di disegnare un proprio futuro. Le due grandi risorse che aveva Napoli erano il porto e le vecchie fabbriche che potevano essere riconvertite. Cosenza disegnò un piano stralcio di rilancio del porto che era il disegno del rilancio futuro di Napoli. Progetto che Lauro buttò via. A quel punto il porto diventa la base logistica della sesta flotta americana e si avvia quel processo che io chiamo di sequestro della storia e del tempo della città. Napoli diventa una città coloniale e senza tempo. È evidente che non si insedia un comando militare di questa portata senza che le teste d'uovo non si assicurino il controllo del territorio. Che avveniva attraverso il contrabbando e la democrazia cristiana, la quale si assume il ruolo di assicurare che le sinistre non andranno mai al potere. [...] Quindi tutto viene svenduto alla camorra. Con il 1989 la guerra fredda finisce». (E. Rea, *Mistero napoletano*, cit., p. 58)



*Napoli ferrovia* Rea ribadisce che per Napoli la Guerra Fredda ha coinciso con «la cancellazione di quel mare che aveva lambito per secoli piazza Mercato» ricordando che, già nel 1954, «l'intera area appariva chiusa come dentro a una prigione dalla famigerata palazzata Ottieri»<sup>42</sup>:

Uno spaventoso *continuum* di cemento alto dieci piani simile a una diga sopra a un invaso. Un mostro che valeva un ammonimento: napoletani non c'è mare per i vostri sogni, non c'è porto, non c'è industria, non c'è commercio; la città non vi appartiene, è una necessità strategico - militare, è proprietà esclusiva della guerra fredda<sup>43</sup>.

Le considerazioni riguardo alla riconfigurazione urbanistica attuata con l'edificazione del Palazzo Ottieri in *Napoli ferrovia* si accompagnano alla riflessione riguardo ai meccanismi di "produzione dello spazio"<sup>44</sup> da parte del Potere politico che, nel nuovo assetto architettonico, ha privato la città della sua forza motrice – il porto commerciale – condannandola a un mortale immobilismo, un «tempo pietrificato» in cui «continua ad andare in scena ogni mattina la stessa replica, lo stesso spettacolo, la stessa agonia»<sup>45</sup>.

Eppure, scrive Rea richiamando le parole di Masullo, è proprio dalla consapevolezza della "perdita" che può trarre origine l'occasione

<sup>42</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 255.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 255-256.

<sup>44</sup> Ragionando sul carattere sociale dello spazio, Lefebvre afferma: «Questi spazi sono prodotti. Prodotti a partire da una «materia prima» la natura. Sono i prodotti di un'attività che implica l'economia, la tecnica, ma va oltre: sono prodotti politici, spazi strategici; "strategia" che comprende progetti e azioni molto diversi, che utilizzano insieme la pace e la guerra, il commercio delle armi e le forze deterrenti in caso di crisi, l'impiego delle risorse proprie agli spazi periferici e di quelle provenienti dai centri (industrializzati, urbanizzati, statalizzati). [...] Prodotto che si utilizza e si consuma, è anche mezzo di produzione. [...] Questo mezzo di produzione, prodotto in quanto tale, non può separarsi né dalle forze produttive, dalle tecniche e dal sapere, né dalla divisione del lavoro sociale, che lo modella, né dalla natura, né dallo Stato e dalle superstrutture.» (Id., *La produzione dello spazio*, cit., p. 101-102)

<sup>45</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., p. 309. «Il furto del mare» di cui parla Ermanno Rea era stato denunciato in tempi non lontanissimi già da Domenico Rea che, seppure con toni meno inquisitori, nel *Mare diffamato* individuava proprio nel porto, e quindi nell'apertura della città al Mediterraneo, la sua vera possibilità di sviluppo: «Napoli ha bisogno di altro: per esempio di un porto efficiente, pieno di navi, "per passeggeri e merci", come fu un tempo in cui Napoli fu uno dei più importanti porti del Mediterraneo. Allora sì che la popolazione godrebbe di buone entrate. Un porto ci vuole, non un mare di sogni dorati!» (D. Rea, *Il mare diffamato*, in Id., *Il re e il lustrascarpe*, Mondadori, Milano 1961, pp. 218-219).

di “rinascita”: lo spazio della trasformazione, pertanto, non può che essere il crocevia interculturale della metropoli, il «Pianeta Ferrovia»:

Un sogno. Napoli, metropoli meticcica che cuce insieme tutta l'umanità, altro che centodiciannove idiomi soltanto. Un'infinità di idiomi... [...] Quando dico che Napoli dovrebbe scegliere la strategia dell'accoglienza illimitata non intendo affatto invocare il caos. Il punto è tutto qui. Accoglienza illimitata, ma in un regime di controllo rigoroso del fenomeno migratorio. Insomma, porte aperte a tutti, ma a precise condizioni, sottostando a regole capaci di mettere la comunità al riparo da abusi, prepotenze, sfruttamenti. Capisci, Caracas, di che cosa sto parlando? La città di Carlo d'Angiò che si fa padrona di se stessa e del suo mare<sup>46</sup>.

Rea sogna una Napoli mediterranea e «meticcica» in grado di riscattare l'attuale «capolinea della nettezza urbana nazionale». <sup>47</sup> L'immagine di una metropoli che «cuce insieme» l'umanità e che si riconosce in una identità «meticcica» rinvia a un modello di civiltà che solo in parte si mostra affine al progetto cosmopolita angioino. La visione reana del Pianeta Ferrovia, difatti, mette in risalto, aspetti e problemi affini alla più recente nozione di *métissage*<sup>48</sup> – sebbene all'interno del romanzo non vi siano espliciti riferimenti al dibattito teorico nato intorno a tale fenomeno.

Distinto dai processi di «assimilazione»<sup>49</sup> e «multiculturalismo»<sup>50</sup>, il *métissage* si caratterizza per una specifica attenzione ai concetti di alterità e ibridazione, nella quale la relazione fra le culture è alla base di un progetto comunitario in continua ridefinizione<sup>51</sup>. In *Napoli ferrovia*, la declinazione di tali temi investe due luoghi specifici della città, la Stazione e il ristorante Aladin, ed emerge soprattutto nella dialettica tra Rea e Caracas; ad esempio durante le conversazioni che riguardano lo scenario politico internazionale – la guerra in Iraq, lo scandalo Abu

<sup>46</sup> E. Rea, *Napoli Ferrovia*, cit., pp. 346-347.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>48</sup> Utilizzo il termine francese *métissage* e non l'italiano «meticcicato» per ricollegarmi agli studi d'area francofona che si sono sviluppati a partire dalle riflessioni di Nouss e Laplantine. (Cfr. F. Laplantine, A. Nouss, *Il pensiero meticcio* [1997], Elèuthera, Milano 2006)

<sup>49</sup> Per «assimilazione» si intende il processo di assoggettamento delle culture “minoritarie” alla cultura nazionale dominante. Un'ideologia, dunque, che tende ad annullare le differenze culturali.

<sup>50</sup> Il «multiculturalismo» indica situazioni di compresenza di culture diverse che, pur avendo il medesimo ‘peso’ culturale, non entrano in dialogo tra loro.

<sup>51</sup> Cfr., F. Laplantine, A. Nouss, *Le métissage*, Flammarion, Paris 1997, p. 83.

Ghraib –, ovvero il dibattito sull'ebraismo e sulla condizione dello straniero, dell'esule. A questo si aggiungono i brevi quadri pittoreschi sulla vocazione multietnica della città: il menù "napoletano" del ristorante algerino "Aladin", il mercato domenicale della Ferrovia affollato di donne provenienti dai paesi più disparati. L'attenzione al dialogo tra le culture viene infine problematizzata attraverso il sistema dei personaggi, tutti portavoce di immaginari, religioni, visioni del mondo diverse e in ascolto reciproco (cfr. Caracas, Djamel, Cesare Zorzoli, Mario Rizzo, Yasin). Il discorso di Rea riguardo alla visione di una Napoli "meticcica" non si esaurisce, dunque, in una suggestiva ipotesi di salvezza per la città. La riflessione sulle dinamiche interculturali, articolata su più livelli all'interno del romanzo, avalla la possibilità di leggere il romanzo alla luce di alcuni paradigmi critici sviluppatisi nell'ambito degli studi culturali e rende manifesta la posizione dello scrittore-narratore che, all'interno di una modalità narrativa ibrida come la passeggiata letteraria, finisce per rinsaldare il valore civico del suo progetto letterario. Pertanto, la riflessione sull'identità mediterranea della città, ricollegandosi in prima istanza all'utopia visionaria di Carlo d'Angiò, si offre al lettore quale ulteriore strumento di interrogazione sul presente invitandolo a ripensare sotto una diversa prospettiva l'idea della città – e della società – futura.

Ma tutto si tiene, senza però concludersi, all'interno di una cornice letteraria che corteggia la realtà per alimentare il sogno: «siamo una serie di sogni di me di qualcuno fuori di me?», si chiede Alvaro de Campos nella poesia posta in esergo al romanzo; cui fa eco, nel finale, la dichiarazione dell'io narrante che rivela: «era come se Caracas mi avesse defraudato di ogni concretezza, ridotto a pura macchina di sogni: proprio me, che per tutta la vita ho cercato di rincorrere la realtà, di starle addosso, di essere soltanto – ostinatamente – l'uomo delle "cose vere"». In questo progressivo scivolare dalla realtà alla verità, Rea riafferma lo sguardo della soggettività del narratore-*flâneur* proiettando *Napoli ferrovia* – e con esso l'intera *Trilogia* – oltre i confini della «cronaca-diario», dunque in una dimensione fortemente letteraria dove la costruzione simbolica che sorregge l'esplorazione esistenziale dell'io narrante prende definitivamente il sopravvento rispetto ai propositi di una narrazione interessata, almeno nei propositi iniziali, a una rappresentazione referenziale della realtà.



GIOVANNI DE VITA  
Università di Napoli L'Orientale  
gdevita@unior.it

## IL MARE DEI MERCANTI, IL MARE DELLE STORIE. PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE DEL MEDITERRANEO NELLA NOVELLISTICA TARDOMEDIEVALE

### Riassunto

Nella seconda metà del Trecento le diffuse esplorazioni promosse dal fervente mondo mercantile favorirono lo sviluppo di un rinnovato interesse per il «gran teatro del Mediterraneo». Il gusto per un'alterità spaziale e culturale, se da un lato consolidò, nella narrativa borghese di fine Trecento, l'immagine del mare *nostrum* come cronotopo della trasgressione e del cambiamento, spazio pieno di insidie in cui il navigatore può arricchirsi o rischia di naufragare inesorabilmente, dall'altro rinvivò l'idea del mare come itinerario di formazione, passaggio simbolico necessario, movimento spaziale che rappresentò forse una delle principali metafore dell'atto del novellare stesso.

Mediante la lettura ravvicinata di alcune novelle del *Pecorone* e del *Novelliere* di Giovanni Sercambi, il contributo si propone di indagare la visione del Mediterraneo nella narrativa tardomedievale posteriore al *Decameron*. Partendo dall'analisi della rappresentazione presente nel modello boccacciano, si nota come il mare assuma di volta in volta i contorni ben delineati di uno specchio, in cui si riflettono sia le tensioni socio-politiche del mondo contemporaneo, sia i nuovi valori ambiti dalla produttiva classe mercantile in ascesa.

**Parole chiave:** novella, mercanti, *Mediterraneo*, *Pecorone*, Sercambi

### Abstract

In the second half of the fourteenth century, the many explorations promoted by the new commerciale world fostered the development of a renewed interest in the «gran teatro del Mediterraneo». While the taste for a spatial and cultural otherness consolidated, in late fourteenth-century bourgeois fiction, the image of the *mare nostrum* as a chronotope of transgression and change, a space full of pitfalls in which the navigator can enriching himself or risks to shipwreck, it also revived the idea of the sea as an itinerary of formation, a necessary symbolic passage, a spatial movement that represented perhaps one of the main metaphors of the short story.

By means of a reading of some tales from Giovanni Sercambi's *Novelliere* and *Pecorone*, this paper aims to investigate the vision of the Mediterranean in late medieval fiction after the *Decameron*. Starting from an analysis of the representation present in the Boccaccio, it is noted how the sea takes the delineated outlines of a mirror, in which are reflected the socio-political conflicts of the contemporary world and the new virtues of the rising productive merchant class.

**Keywords:** novella, merchants, *Mediterranean*, *Pecorone*, Sercambi

Nella seconda metà del Trecento il proliferare della letteratura di viaggio, accompagnato dalle frequenti esplorazioni promosse dal fervente mondo mercantile, sostennero lo sviluppo di un rinnovato interesse per il «gran teatro del Mediterraneo»<sup>1</sup>. Grazie all'intensificarsi delle rotte commerciali con l'Oriente, favorite dallo sviluppo delle conoscenze tecniche e geografiche, si andò sovrapponendo all'immagine di un Mediterraneo estraneo, avvolto nell'esotico e nel meraviglioso, quella di un mare più familiare, inteso come spazio sia da osservare, descrivere e documentare con relazioni e resoconti, che da narrare. Le storie che popolano molta letteratura di quegli anni raccontano spesso di personaggi che viaggiano nell'area mediterranea, dai porti della Spagna alle coste del Nord Africa, dalle isole greche alle città turche, e che, entrando in contatto con l'altro e il diverso, restituiscono una raffigurazione del Mediterraneo come luogo di incroci e di conflitti, così come di scambi e di contaminazioni fra culture differenti, un itinerario in costante evoluzione che collega stati esistenziali differenti, fungendo simultaneamente da tessuto connettivo per la narrazione<sup>2</sup>.

Di certo, il graduale recupero del sapere erudito geografico latino e alto medievale contribuì alla progressiva riappropriazione fisica e culturale del Mediterraneo. Il mare andò perdendo la sua dimensione magica di luogo ignoto e misterioso, dominato da tempeste e creature

<sup>1</sup> G. Mazzacurati, *Lo spazio e il tempo: codici fissi e forme mobili del personaggio boccacciano*, in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 25; sullo sviluppo della letteratura odeporea e per una ricognizione del materiale geografico circolante nel Trecento si rinvia a L. Minervini, *La letteratura di viaggio*, in C. Di Girolamo, *La letteratura romanza medievale* (a cura di), Bologna, il Mulino, 1994, pp. 297-307; D. Balestracci, *Terre ignote, strana gente*, Bari, Laterza, 2008; R. Morosini, A. Cantile, *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010.

<sup>2</sup> Sul mediterraneo medievale, a partire dall'imprescindibile F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (Paris, 1985), Torino, Einaudi, 2002, si veda almeno P. Horden, N. Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford, Blackwell, 2000; S. Guarracino, *Il mare dei viaggiatori, dei mercanti, dei coloni, dei cittadini*, in Id., *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 47-67, nonché i numerosi studi di Roberta Morosini (tra cui si segnala *Boccaccio and the Mediterranean Legend about Virgil the Magician and the Castle of the Egg in Naples with a Note on Ms Strozzi 152, Filocolo IV 31 and Decameron X 5*, in «Scripta Mediterranea», 23, 2002, pp. 13-30, e C. Perissinotto, R. Morosini, *Mediterraneosis. Voci dal Medioevo e Rinascimento mediterraneo*, Roma, Salerno Editrice, 2007), poi confluiti in Ead., *Il mare salato. Il mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020.

fantastiche, per acquistare una dimensione più concreta<sup>3</sup>. Pur essendo in alcuni casi ancora concepito come ricettacolo di pericoli, testimone di piraterie e prodigo di eventi oscuri, la sua rappresentazione cominciò a figurarsi non più, o non solo, come un'alternativa al quotidiano, come un mezzo grazie a cui è possibile fuggire dal proprio destino e avventurarsi in terre lontane e stranianti, quanto piuttosto come espressione pronunciata, amplificata della quotidianità, uno spazio in cui confluiscono innumerevoli storie e si sperimentano le difficoltà del singolo individuo o di una società. Indagare il Mediterraneo come spazio letterario nel pieno sviluppo della civiltà mercantile significa intendere il mare come un luogo in cui si dipanano storie da leggere e narrare, una peculiare alterità in cui possono riflettersi le tensioni socio-politiche di chi lo attraversa, i conflitti e le incongruenze dell'epoca.

In tale scenario, la novella, genere ibrido, fluido e aperto a continue trasformazioni, non può che risultare il genere che meglio accoglie questo rapporto sincretico tra la letteratura e la cultura mediterranea. Luogo di incertezza, di pericoli e di naufragi, di incursioni piratesche, dove i protagonisti rischiano la vita per arrivare alla loro destinazione, o occasione di crescita e di cambiamento, percorso imponderabile che misura la forza, la determinazione o la fortuna di chi lo attraversa, il grande mare diventa un tema che ricorre inevitabilmente anche nella novellistica tardomedievale e oltre<sup>4</sup>.

Ma nell'immaginario letterario il Mediterraneo non entrò solo come luogo di mercatura e dei commerci, principale mezzo di opportunità di ricchezza e di contatti con l'altro. Esso fu anche spazio sociale, percorso di trasformazione etica e finanche fisica<sup>5</sup>. Il gusto per un'alterità spaziale e culturale, infatti, se da un lato consolidò, nella narrativa borghese di fine Trecento, l'idea del mare *nostrum* come cronotopo dell'impreve-

<sup>3</sup> R. Morosini, *Introduzione*, in Boccaccio geografo cit., pp. 22-23.

<sup>4</sup> Cfr. M. Rosso, *Le frontiere del Mediterraneo: incontri e scontri con l'altro nella novellistica fra Italia e Spagna*, in B. Barbiellini Amidei, A. M. Cabrini (a cura di), *I luoghi del racconto*, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 229-253; in particolare sulla figura del corsaro nella novellistica cfr. R. Girardi, *Corsari novellistici e corsari tragicomici: figure dell'ambivalenza fra integrazione e rifiuto*, in S. Castellaneta, M. De Bernardis, F. S. Minervini (a cura di), *Accoglienza e rifiuto nella tradizione letteraria e nel teatro antico e moderno*, Lecce, Pensa Multimedia, 2014, pp. 53-79.

<sup>5</sup> Sull'idea di spazio sociale cfr. P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 33-42.

dibilità e del cambiamento<sup>6</sup>, luogo pieno di insidie in cui il navigatore riesce a salvarsi o rischia di naufragare inesorabilmente, dall'altro ravvivò il *topos* del mare come itinerario di formazione, passaggio simbolico necessario, sostenendo un'immagine che giunse a rappresentare forse una delle principali metafore dell'atto del novellare stesso. Diffusi attraversamenti, un portare fuori e un portare dentro i mondi e le loro storie in una continua dialettica tra noto e ignoto, realtà e finzione, divennero l'architrave concettuale che sorresse il genere della novella e in particolare la produzione novellistica tardomedievale.

«Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano. Ma altrettanto volentieri si ascolta colui che, vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra, e ne conosce le storie e le tradizioni. Chi si voglia rappresentare questi due gruppi nei loro esponenti arcaici, troverà l'uno incarnato nell'agricoltore sedentario, e l'altro nel mercante navigatore<sup>7</sup>.

Il mare dei mercanti è il mare dei narratori. Come ha spiegato Walter Benjamin, accanto alla figura dell'agricoltore, di colui che sa molto bene la sua terra, le sue origini, esiste un altro tipo di narratore, il mercante, che ha esperienza del mondo, vive nella fluidità, racconta ciò che vede nei posti lontani. Uno ha la competenza del luogo in cui è nato; l'altro della geografia, dell'antropologia, ha conoscenza diretta o indiretta del mondo, delle sue storie, di una letteratura che si nutre di altra letteratura.

Il mare rappresenta il luogo metanarrativo che meglio traduce la distanza spazio-temporale che realizza quella sorta di antropologia della narrazione irrinunciabile per la creazione della novella stessa. La tipica espressione "prendere alto mare" comporta un cambio di vita e di personalità, segna l'inizio di un nuovo cammino, che implica, di conseguenza, a livello diegetico un mutamento rilevante nella rotta della narrazione. Se il viaggio per mare ha un peculiare legame con il

---

<sup>6</sup> La felice formulazione di cronotopo, inteso come «l'inscindibilità dello spazio e del tempo» rimanda a M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in Id. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 231-234.

<sup>7</sup> Le riflessioni di Benjamin sono tratte da W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, a cura di A. Baricco, Torino Einaudi, 2011, p. 249.

ritorno, col fatto cioè che si ritorna nella condizione di poter raccontare l'esperienza vissuta fuori a coloro che sono rimasti dentro, il mercante è l'individuo pienamente dotato dell'orientamento pratico dei narratori, ossia di coloro che si fanno portatori di una collettività, di una tradizione corale e popolare, intessuta di storie che si scoprono dispensatrici di consigli utili a chi legge o ascolta. Ed è questa funzione didascalica, non priva di moralità, che sembra porsi come l'elemento che emerge maggiormente dalla tradizione di scrittori di fine Trecento e che li distingue dal grande modello rappresentato dal *Decameron*.

Boccaccio è stato uno degli scrittori che più ha saputo raccontare la complessità e la ricchezza del Mediterraneo, sia dal punto di vista geografico che letterario, primo grande autore totalmente calato nella realtà mercantile del tempo<sup>8</sup>:

L'esperienza mercantile offriva anche al Boccaccio un punto di osservazione della vita contemporanea, donde il suo sguardo poteva spaziare [...] per il Mediterraneo fortunoso: per tutto cioè il vastissimo campo che si offriva all'intraprendenza di quegli *ulissidi degli scambi economici*, e che giorno per giorno era avvolto dalla rete dei loro meravigliosi e veloci corrieri<sup>9</sup>.

Con Boccaccio il mare diventa vieppiù uno spazio di formazione, luogo privilegiato in cui si compie il percorso dei personaggi che lo attraversano, rappresentanti il ceto nobiliare oppure quello mercantile in ascesa. I nuovi protagonisti decameroniani, anche quando sembrano essere eterodiretti, come Landolfo Rufolo o Alatiel, non subiscono più meramente il mare, metafora del loro destino, ma hanno (o quantomeno mostrano o credono di avere) tutti i mezzi necessari per comprenderlo,

---

<sup>8</sup> L'interesse di Boccaccio per la geografia reale, nato sin dagli anni di formazione trascorsi presso la corte napoletana di Roberto d'Angiò, è, si ricorda, comprovato da due suoi trattati in merito: il *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis maris*, e l'*excursus* storico-geografico compiuto con il «racconto particolareggiato» del suo *De Canaria et de insulis reliquis noviter repertis*. M. Pastore Stocchi, *Introduzione a De Canaria*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, V/1, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1992, pp. 965-968.

<sup>9</sup> V. Branca, *L'epopea dei mercanti*, in Id. *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 140; ha ripreso di recente la questione, problematizzando gli aspetti socio-culturali dell'universo mercantile, M. Bosisio, *Mercanti e civiltà mercantile nel Decameron*, Napoli, Paolo Loffredo, 2020.



misurarlo, viverlo e attraversarlo. Non vi è una semplice erranza marittima, ma vi è la messa in scena del mare come spazio epistemico reale o verosimile, in cui tutto è precario, luogo destabilizzante che codifica un nuovo principio narrativo e conoscitivo. Il certaldese comprende che in una realtà in cui il cambiamento e il divenire degli eventi sono l'unica certezza possibile, occorre trovare degli strumenti conoscitivi, una nuova formalità spaziale e visiva che consenta di orientarsi e imporsi non solo economicamente, ma anche culturalmente<sup>10</sup>.

Allo stesso modo, sulla scia del *Decameron*, nella novellistica di fine Trecento, il mare, autentico archetipo letterario, rimane, «nella sua ciclicità trasformativa e generativa, nella sua temibilità, agente morale e oggetto di un impossibile controllo, di un orientamento tanto necessario quanto elusivo»<sup>11</sup>, ma sembra assumere i lineamenti di uno spazio se non ancora totalmente governabile, quantomeno più consapevole, che sollecita modelli interpretativi nuovi e aderenti al mutato contesto storico-sociale. Pur non potendo raggiungere le vette artistiche del modello, le opere di autori come Sercambi e Ser Giovanni sembrano non arrendersi alla condizione di passiva imitazione e testimoniano la nuova e affine fisionomia culturale mercantile marinara, nella quale predomina la tendenza a comprendere e adattarsi all'ambiente e con essa una continua ricerca di una morale pratica, su cui fondare una propria concezione letteraria<sup>12</sup>.

Ebbene, se nel *Decameron*, nel libro che codifica il genere della novella, circa un sesto delle storie hanno a che fare con il mare, allora questo

<sup>10</sup> Per un'analisi della presenza e dei significati assunti dal Mediterraneo in Boccaccio e in particolare nel *Decameron*, il rinvio è agli studi di R. Morosini, in ultimo *Mare salato* cit.

<sup>11</sup> C. Ferrini, R. Gefer Wondrich, P. Quazzolo, A. Zoppellari, *Civiltà del mare e navigazioni interculturali: sponde d'Europa e l'"isola" Trieste* (a cura di), Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012, p. 10.

<sup>12</sup> Per lo studio della novellistica posteriore a Boccaccio cfr. almeno F. Bruni, *La novellistica tardomedievale: Ser Giovanni Fiorentino, Sacchetti, Sercambi*, in G. Barberi Squarotti, F. Bruni, *Storia della civiltà letteraria italiana*, I, *Dalle origini al Trecento* (a cura di) Torino, Utet, II, 1990, pp. 905-936; L. Rossi, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, in E. Malato, *Storia della Letteratura Italiana*, II, *Il Trecento* (a cura di), Roma, Salerno Ed., 1995, pp. 879-919; fondamentali punti di partenza rimangono i contributi di M. Picone, *La cornice degli epigoni (Ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)*, in D. J. Dutschke et alii, *Forma e Parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli* (a cura di), Bulzoni, Roma, 1992, pp. 173-185, poi in Id., *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento* (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 655-696.

deve innanzitutto far riflettere su quale sia il lascito di questa indicazione. Ciò che emerge è che il Mediterraneo non solo fa da sfondo a molteplici vicende in cui si muovono mercanti, nobili, pellegrini, pirati, ma rappresenta il principio stesso delle azioni che muovono le novelle<sup>13</sup>. Esso è protagonista assoluto della seconda giornata, dove il tema della fortuna — o meglio di «chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine»<sup>14</sup> (I *Conclusioni* 11; II *Introduzione* 1) — si lega indissolubilmente al motivo del viaggio, in particolare del viaggio marittimo: «l'ambientazione principale della giornata è costituita dalle grandi rotte marittime e dai principali mercati europei, con qualche propaggine orientale, coerentemente con l'identità dei protagonisti»<sup>15</sup>. Al di là del lieto fine che caratterizza la proposta di Filomena, ciò che sembra premere *in primis* alla brigata è la modalità del racconto, la quale deve prevedere l'intreccio costante di storie imprevedibili, di vicende inattese e improvvise: «l'inventio narrativa deve quindi tutta impostarsi sulla forza dell'*aprosdóketon*, dell'inatteso»<sup>16</sup>. La peripezia, che trova nel mare la sua massima espressione, assume una funzione centrale e strutturale, e diviene a tutti gli effetti l'asse narrativo portante attorno cui si costruiscono le vicende, con conseguenze che investono la forma stessa della novella, come dimostra lo sviluppo della diegesi che si estende verso un orizzonte spazio-temporale molto ampio.

D'altronde nella novellistica successiva a Boccaccio, in quella che, a ragione, Luciano Rossi ha definito letteratura borghese di fine Trecen-

<sup>13</sup> Sul Mediterraneo come spazio strutturale nella (e della) novella nel *Decameron* cfr. R. Morosini, *The Merchant and the Siren. Commercial networks and 'Connectivity' in Mediterranean 'space-movement', from Jacopo da Cessole's De ludo scachorum to Decameron VIII 10*, in «Studi sul Boccaccio», 46, 2018, pp. 99-135; Ead., *What Difference a Sea Makes in the Decameron. The Mediterranean, a Structural Space of the Novella*, in K. Brown, *Categories of the Decameron* (a cura di), in «Quaderni d'Italianistica», 38, 2017, pp. 65-111.

<sup>14</sup> Si cita da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1992.

<sup>15</sup> G. Alfano, *Giornata II. Scheda introduttiva*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli, p. 284; sulla seconda giornata cfr. S. Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in M. Picone, M. Mesirca, *Lectura Boccacii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati Editore, 2004, pp. 79-98.

<sup>16</sup> F. Chiecchi, *Decameron II 9. Boccaccio e l'influenza della classicità*, in «Letteratura italiana antica», 23, 2022, pp. 193-207, al cui numero si rinvia per un'aggiornata lettura dell'intera seconda giornata; di «tempo dell'imprevisto» e «tempo dell'avventura» aveva già opportunamente parlato Zatti, *art. cit.*, p. 91.

to<sup>17</sup>, il mare sembra, proprio sulla scorta di quanto ha tracciato il modello, procedere ulteriormente da sola metafora del viaggio e immagine simbolica della *peregrinatio vitae*, a spazio strutturale della novella, in particolare della novella d'avventura, con cui si instaura un rapporto di reciproca influenza tra i luoghi geografici, le ambientazioni marinare e le azioni dei personaggi. Da un lato vi è il mare come specchio della civiltà mercantile; dall'altro vi è il mare inteso come principio compositivo dell'arte narrativa. È come se in un certo senso la forma, o meglio le modalità retoriche di rappresentazione del materiale novellistico (che ha subito importanti variazioni rispetto al modello boccacciano) riflettessero realmente e più del Boccaccio quell'epopea mercantile, ipostasi della nuova identità culturale borghese<sup>18</sup>.

Si ricordi che in seguito al progressivo declino della cultura scolastica, nel corso della seconda metà del Trecento, si verificò una crisi culturale dinanzi alla quale emersero istanze intellettuali che avvertirono il bisogno di rivendicare uno spazio letterario autonomo che esulasse dal mondo chiuso delle università e fosse maggiormente aderente alla mutata società contemporanea. In particolare, alla predominante cultura umanistica, che prediligeva il latino e tendeva a rimodulare la materia letteraria in forme e secondo una veste linguistica classiche<sup>19</sup>, si affiancò un'alternativa popolare più confacente alle dirette esigenze della nuova borghesia, e che trovava nella malleabilità e duttilità della novella la principale «forma di identità culturale»<sup>20</sup>. Pur dominando nell'Italia del tempo ancora l'ideologia nobiliare, si cominciò ad avvertire con intensità via via crescente la percezione di un profondo mutamento culturale, proveniente dalle nuove attitudini della produttiva e sempre più ricca classe media.

<sup>17</sup> L. Rossi, *Scrittori borghesi*, cit.

<sup>18</sup> Questo dato troverebbe riscontro anche nella circolazione e nella diffusione materiale di questi testi, prodotti e copiati in ambienti prettamente mercantili.

<sup>19</sup> Cfr. G. Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in «Medioevo e Rinascimento», XII/ ns. IX, 1998, pp. 261-284; L. Rossi, *Tra latino e volgare: Boccaccio nella novellistica del primo Rinascimento*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 47/1 (2016), pp. 43-67.

<sup>20</sup> Di Legami, *Novellistica del tardo Trecento* cit., p. 8; sulla questione cfr. E. Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 3-45.

Questo cambiamento – testimoniato dalle cronache coeve, così come dal moltiplicarsi della scrittura dei libri di famiglia, prodotti e indirizzati ad uso e consumo del nuovo ceto emergente<sup>21</sup> – traduceva il bisogno della borghesia cittadina, detentrica del potere economico, di affermare con forza il proprio potere politico. Gli stessi mercanti, rappresentanti del nuovo ceto produttivo, aspiravano a una formazione umana imperniata sulla *virtus* classica e su quei valori morali che erano considerati appannaggio della sola nobiltà, e che erano riconosciuti oramai, dopo anni di lotte e di sconfitte politiche, come il solo ed unico mezzo da conquistare per rivendicare una propria *dignitas* e un proprio spazio socio-culturale, che li consentisse gradualmente di soppiantare la vecchia aristocrazia<sup>22</sup>.

Non è pertanto la sola competenza tecno-pratica e mercantesca ad essere esaltata in una delle più riuscite novelle di Giovanni Sercambi, la CXXXIII del suo *Novelliere*. Si tratta di una storia di profonda liberalità e amicizia, che lega «du' compagni mercadanti» lucchesi, Giabbino e Cionello<sup>23</sup>. Come dichiara il titolo, *De perfecta societate*, la novella si presenta come un valido esempio sul retto comportamento che dovrebbe tenere un mercante, prototipo del cittadino contemporaneo, e su come, di conseguenza, dovrebbe governarsi la società.

La vicenda inizia con la decisione di Giabbino, che, volendo «andar in Spagna per comprare sete», sostenuto nella sua decisione dal socio

---

<sup>21</sup> Sulla produzione dei libri di famiglia e sulla figura dei mercanti scrittori cfr. C. Bec, *I mercanti scrittori*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, II, *Produzione e Consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 269-297; A. Cicchetti, R. Mordenti, *La scrittura dei libri di famiglia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, II, *Produzione e Consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 1117-1159; V. Branca, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, 1986.

<sup>22</sup> Per un inquadramento storico del fenomeno cfr. A. Saporì, *Il mercante italiano nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1990; molto utili si rivelano anche i contributi di G. Pinto, *Cultura mercantile ed espansione economica (secoli XIII-XVI)* in G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi, *Vespucchi, Firenze e le Americhe* (a cura di), Atti del convegno di studi, Firenze, 22-24 novembre 2012, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2014, pp. 3-18; Id., *Mercatura, mobilità sociale, cittadinanza*, in Id., *Firenze medievale e dintorni*, Roma, Viella, 2016, pp. 11-40; I. Lazzarini, *Mercatura e diplomazia: itinerari di mobilità sociale nelle élite italiane (qualche esempio fiorentino, XV secolo)*, in L. Tanzini, S. Tognetti, *La mobilità sociale nel Medioevo italiano. Competenze, conoscenze e saperi tra professioni e ruoli sociali (secc. XII-XV)* (a cura di), Roma, Viella, 2016, pp. 273-297.

<sup>23</sup> Il testo del *Novelliere* è tratto da G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno Ed., 3 voll., 1974.

e amico Cionello, «si mosse, con molta quantità di denari». Il mercante, prima viene rapito dai pirati nelle acque del Mediterraneo, «certe navi di mori e genti pagani», poi è condotto come schiavo nelle terre del Nord Africa. Da questo momento in poi, con lo scontro, rimasto inesplorato, tra due civiltà, quella cristiana imprigionata e quella pagana che opprime, il Mediterraneo diventa lo scenario di sfondo in cui si sviluppa il percorso di affrancamento dalla prigione di Giabbino. Se da un lato, Cionello, rimasto a Lucca, continua a rimanere fedelmente fedele al suo amico, dividendo e conservando ogni utile ricavato dalla sua attività; dall'altro, il mercante errante, dopo aver trascorso trent'anni in mare in seguito al suo rapimento, riesce a intraprendere una nuova peregrinazione che lo libera dall'oppressione musulmana e lo conduce alla salvezza:

E come piacque a Dio, essendo per alcuna fortuna di mare alcuno legno de' cristiani capitato al porto dove Giabino era co' compagni, e' apalezatosi esser cristiano, pregando il padrone de' legno che lui dovessero trarre di servitù, coloro mossi a misericordi, quanto più presto poterno l'ebeno levato. E di quini partitisi più per paura che per amore e giunti al porto di Ragona, Giabbino scese in terra, e con acatto la vita sua governava andando ora in una terra e ora in un'altra. E per questo modo andò più di III anni poi che dall'infideli fu libero (*Novelliere*, CXXXIII, 10).

Il cammino di liberazione avviene con un altro viaggio per mare, che dalle coste africane lo riporta a Lucca, passando per i principali porti del Mediterraneo, Spagna, Genova, Pisa. Mare che imprigiona, mare che libera, dunque, esso è concepito ancora una volta come lo spazio di autodeterminazione e autorappresentazione dell'individuo.

La novella si conclude con la riconciliazione tra i due mercanti. L'incontro avviene nel segno della loro professione, di ciò che li identifica a livello sociale e personale: la scrittura, ciò che entrambi hanno lasciato indelebilmente nei «libri della compagnia». La scrittura rappresenta il segno di riconoscimento dei due mercanti, grazie alla quale si riscoprono e al contempo si legittimano nel ruolo che ricoprono nella società. La ragion di mercatura, che dovrebbe essere inseguita con rigore ed equilibrio e concepita solo come un mezzo (certo, il migliore e più conveniente), e mai come un'avidua bussola della propria vita, è la loro ragion d'essere.

Il ceto mercantile, dunque, avvertiva la ferma convinzione di dover non solo acquisire uno statuto culturale forte e riconosciuto, ma anche di elaborare un'ideologia del tutto nuova, un modo di osservare il mondo che fosse più aderente alle loro esigenze. Questi autori, "ansiosi" beneficiari dell'eredità boccacciana, si trovano, in sostanza, a doversi ritagliare uno spazio tra il mondo borghese e quello ostile preumanistico, proponendo soluzioni nuove e niente affatto scontate, che rivelano la singolare evoluzione dell'operazione decameroniana nel progressivo processo di affermazione della fiorentine classe media, nonché nel difficile trapasso dall'età comunale a quella signorile. Avvalendosi del conveniente genere narrativo novellistico, questi novellatori sfruttano l'immagine del mare come paradigma del mondo mercantile non solo per adempiere alla più tradizionale funzione evasiva di intrattenimento, ma anche per assolvere a una finalità, insieme didascalica e propagandistica, di legittimazione e riconoscimento politico della classe rappresentata.

Non a caso, se guardiamo all'archetipica seconda giornata del *Decameron*, quando si narra di mercanti, si nota che il lieto fine, che caratterizza tutte le storie narrate, ha un valore principalmente economico: «i personaggi in scena saranno sempre caratterizzati dalla loro ricchezza, da ciò che hanno o non hanno in tasca, da come spendono e guadagnano i loro denari»<sup>24</sup>. Mentre i mercanti di questa decade decameroniana sono coinvolti in un finale positivo qualora riescano a conservare il proprio bilancio in attivo e a salvare la propria vita, chi va per mare nelle novelle successive può ambire a migliorare oltre ai propri guadagni soprattutto il suo *status* sociale.

Emblematico è il caso della più nota delle novelle del *Pecorone*, la prima della quarta giornata, ispirazione per la celebre tragedia shakespeariana *The Merchant of Venice*, e probabilmente la più decameroniana della raccolta, oltre che, a parere dei due narratori intradiegetici, Saturnina e Aurette, la «reina e donna di tutte le novelle» e «la più bella che ci sia ancor detta»<sup>25</sup>. Ci troviamo nell'universo mercantile borghese già tracciato da Boccaccio, in particolare all'intero del circuito etico che esalta la forza civilizzatrice di Amore e promuove le doti dell'ingegno e del coraggio degli individui che agiscono al suo servizio. Compare nel

<sup>24</sup> M. P. Ellero, *Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron*, in «Lettere Italiane», 69, 2017, p. 37.

<sup>25</sup> Si cita da Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo, 1974.

*Pecorone* per la prima volta e in maniera molto caratterizzata un personaggio, messer Giannetto, giovane e ricco mercante, che decide di sottomettere le ragioni di mercatura all'amore, in piena istanza cortese. Il protagonista, esponente della ricca borghesia mercantile veneziana (ma di origine fiorentina), rappresenta il prototipo di cittadino che coniuga le virtù provenienti dai nuovi valori mercantili con la saggezza e la nobiltà d'animo, comunemente attribuite all'etica aristocratica. Inviato a Venezia dal padre, poco prima che questi morisse, presso un suo caro e ricchissimo amico e mercante, messer Ansaldo, il giovane conduce una vita agiata tra le ricchezze e la benevolenza di tutta la società, spendendo «in cene e disinari [...] come quello ch'era sperto e pratico e magnanimo e cortese in ogni cosa».

La vicenda, pur riguardando un amore lontano, esotico, non si sviluppa attorno al tema della conquista dell'amata, bensì attorno a quello della peregrinazione e dell'avventura. Giannetto, da perfetto borghese, parte da Venezia alla volta di Alessandria d'Egitto con la sua nave carica di mercanzia, alla ricerca di un arricchimento economico e culturale, «acciò ch'egli vegga un poco del mondo». Durante il tragitto, però, alla vista di un bellissimo porto, «il quale era in on gomito di mare»<sup>26</sup>, decide di attraccare lì, dov'era la regina dell'isola di Belmonte, di cui s'innamora. Solo dopo molteplici peripezie, che lo vedono ritornare, in seguito a due tentativi falliti, per ben tre volte all'isola, riesce a sposare la donna, diventando in tal modo signore dell'isola e scalando la sua posizione sociale. Il viaggio, compiuto da Giannetto per inseguire l'oggetto del suo desiderio amoroso, finisce col diventare un percorso di formazione umana e di ascesa sociale<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> 'Gomito', dal latino *cubitus*, è un'unità di misura della lunghezza, ed equivale a «braccio di mare, stretto», *GDLI* s.v., p. 968, che cita a supporto proprio la novella del *Pecorone*; si noti il ricorso, qui come altrove, a un lessico che rivela una certa familiarità con l'universo marittimo, segno della graduale appropriazione del mare come spazio navigabile e commerciale. Si rettifica, infine, quanto per errore (avvalendomi di un'impropria indicazione linguistica tratta dallo studio di M. Sampoli Simonelli, *La novella anonima del Mediceo-Laurenziano* 42, 4, in «Cultura neolatina», XVIII, 1958, pp. 151-87), lascio intendere in *Il Pecorone nel cod. Palatino 360: appunti sulla circolazione estravagante delle novelle nei miscellanei quattrocenteschi* (p. 87), in cui attribuisco alla forma «gomito» una presunta banalizzazione della voce «comito».

<sup>27</sup> Per una lettura della novella in chiave socio-politica, cfr. N. Esposito, *Raccolte di novelle, ovvero manuali per una borghesia di governo. Il caso del Pecorone*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI, Catania, 23-25 settembre 2021 (a cura di), Roma, Adi editore, 2023.

Anche la donna, però, regina di Belmonte, si rende protagonista della storia al pari di Giannetto. Come la Ginevra decameroniana (*Dec.* II 9), è assoluta *agens* che percorre un itinerario simmetrico rispetto a quello del marito, per salvare dalla morte Messer Ansaldo, caduto in miseria per sostenere le spedizioni fallimentari del figlio, e finito nelle mani di un usuraio ebreo, disposto ad ucciderlo per non aver saldato in tempo il debito contratto. Il viaggio della donna, tuttavia, è reso possibile solo attraverso un travestimento da uomo. Nelle vesti di giudice, infatti, attraversa il mare e si presenta a Venezia, dove propone di offrire la sua consulenza per determinare la delicata questione tra messer Ansaldo e il mercante ebreo. La distanza spaziale e temporale prodotta dal mare consente proprio il provvisorio cambio di identità, necessario a esporsi e ad apparire credibile nella mercantile e utilitaristica società veneziana, nonché adatto a innestare le sue autentiche virtù morali. Saranno queste infatti che le permetteranno di vincere il freddo cinismo dell'usuraio e sciogliere favorevolmente la vicenda<sup>28</sup>.

Un'altra donna del *Pecorone* che si traveste e compie una peregrinazione del Mediterraneo è Petruccia, protagonista della III 1. La novella si apre con la storia di don Placido, prete della Val di Pesa, che, lungo il suo viaggio ad Avignone dov'era la corte papale, si accompagna con un frate incontrato a Nizza, dietro cui però si cela Petruccia, una giovane di Viterbo, che andava in Francia per ricongiungersi con il suo amante cardinale. Il nucleo della novella – basato sull' "onesta compagnia" dei due frati, che durante il loro cammino, pur cedendo alla tentazione della carne, conservano la loro ipocrita sembianza religiosa – si intreccia con il motivo, ampiamente frequentato nella narrativa popolare, della donna travestita da frate per evitare pericoli e raggiungere il proprio scopo<sup>29</sup>. Tuttavia, se da una parte il tema del travestimento richiama subito alla mente quello analogo della figlia del re d'Inghilterra travestita da abate, contenuto in *Dec.* II, 3, dall'altra, il viaggio per mare propone il parallelismo con il celebre personaggio decameroniano di Alatiel

<sup>28</sup> Sulle donne del *Decameron* (ma non solo) che viaggiano in mare, luogo di «metanoia» e «paideia» precluso all'universo femminile, si rinvia a R. Morosini, *Penelopi in viaggio "fuori rotta" nel Decameron e altrove. "Metamorfosi" e scambi nel mediterraneo medievale*, in «California Italian studies», I, 1, 2010, pp. 1-32.

<sup>29</sup> E. Gorra, *Il Pecorone*, in Id. *Studi di critica letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1892, pp. 234-235.



(Dec. II 7). Infatti, prima di incontrare don Placido in abiti maschili, Petruccia aveva compiuto, da donna, forzatamente un altro tragitto nel Mediterraneo («e non ristemo che noi fumo ad Arli e poi a Marsilia e poi a Nizza e da Nizza a Genova, e poi a Livorno, e da Livorno a Corneto»), lungo il quale si era ritrovata ad essere caricata e scaricata alla stregua di una merce, come un'umile Alatiel<sup>30</sup>. Solo nel momento in cui si traveste, su suggerimento del cardinale, Petruccia è in grado di agire e di acquisire una propria identità, riuscendo a mobilitarsi e a unirsi col suo amante e protettore di Avignone.

Altro travestimento e altro viaggio per mare per sfuggire al proprio destino è quello che coinvolge un nuovo personaggio del *Pecorone*, Dionigia, protagonista della X 1. Questa volta a travestirsi è una donna d'alto rango, la figlia del re di Francia, che si fa suora per sfuggire al destino che il padre ha deciso per lei. Dionigia decide di scappare quando il padre le comunica di volerla maritare per denaro a un signore molto più anziano di lei. Travestitasi in un primo momento da pellegrino, raggiunge l'Inghilterra, dove prima diventa suora, trovando rifugio in un monastero, poi, dopo varie peripezie, finisce con l'unirsi in matrimonio con il re d'Inghilterra, innamoratosi di lei.

La novella, sfruttando l'antico mito della fanciulla perseguitata<sup>31</sup>, riprende la narrazione contenuta nel cantare della *Belle Hélène*, fornendone una versione, per così dire, laico-borghese, malgrado il motivo del parto mostruoso, «fossile popolare [...] autorizzato dal *Dolopathos*»<sup>32</sup>. L'ambizione di garantire veridicità alla novella accompagna costantemente l'autore nel suo tentativo di inverare una favola che affonda le sue radici nella tradizione orale.

Com'è noto, quello del realismo, o meglio della rivendicazione della verità di ciò che si racconta è una questione avvertita già nel *Decame-*

<sup>30</sup> Si ricordi almeno la suggestiva lettura della novella di Alatiel offerta da G. Mazzacurati, *Alatiel ovvero gli albi del desiderio*, in Id., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 25-62, secondo cui nel totale mercantilismo che pervade anche la concezione amorosa, la donna è paragonata all'oro, oggetto di desiderio e di scambio su cui si fonda l'intera società.

<sup>31</sup> A. N. Veselovskij, D. A. F. Sade, *La fanciulla perseguitata*, a cura di D. S. Avalle, Milano, Bompiani, 1977, poi in Id. *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 159-205.

<sup>32</sup> G. Albanese, R. Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, in part. pp. 35-42, al quale si rimanda per una ricostruzione dettagliata della leggenda.

ron e che diventa cruciale nel trentennio successivo<sup>33</sup>. Se Boccaccio, nel gettare le basi del realismo moderno, reclamava la propria sovrana autorialità<sup>34</sup> e sanciva definitivamente l'autonomia del fatto narrato dalla realtà effettuale, attraverso la costruzione non «semplicemente di un libro di racconti, ma un libro di racconti narrati»<sup>35</sup>, emancipando, in sostanza, la novella dalla realtà storica, la narrativa successiva reagisce in maniera completamente diversa, sottraendo spazio all'invenzione della cornice, all'attività del novellare, e aumentando viceversa quello riservato all'autore, che deve porsi al centro del racconto ed essere testimone oculare dei fatti per garantirne la veridicità<sup>36</sup>.

Nella relativa marginalità che torna a caratterizzare la novella agli albori del movimento umanistico, è visibile nel *Pecorone*, come in Sacchetti o in Sercambi, una presa di posizione "forte" all'interno di un genere percepito come "debole", un'esigenza di spingere verso la verosimiglianza le proprie novelle, che, altrimenti, in un contesto di generale ridimensionamento della letteratura come finzione, e inevitabilmente lontane dall'*elocutio* boccacciana, non avrebbero avuto la medesima forza di rappresentazione. In altri termini, va emergendo una mutata strategia di legittimazione artistica, in forza della quale, dall'impianto

<sup>33</sup> Cfr. almeno S. Battaglia, *L'avvento del realismo e la proliferazione del personaggio e La coscienza del realismo nell'arte del Boccaccio*, in Id., *Capitoli per una storia della novellistica italiana: dalle origini al Cinquecento*, a cura di V. Russo, Napoli, Liguori, 1993, pp. 227-247; G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, in P. M. Forni, R. Bragantini (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269-299; P. M. Forni, *Realtà/verità*, in *Lessico critico cit.*, pp. 300-319.

<sup>34</sup> «Questi che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali: li quali se a quel che io scrivo discordanti fossero, giusta direi la lor riprensione e d'amendar me stesso m'ingegnerei» (*Dec*, IV 1, *Intr.*, 39).

<sup>35</sup> R. Bragantini, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, in «Italianistica», XLVI, 2, 2017, p. 33, a cui si rimanda per l'intera questione; sugli intricati rapporti tra oralità e testualità nel *Decameron* mi limito a segnalare G. Baldissone, *Le voci della novella: Storia di una scrittura in ascolto*, Firenze, Olschki, 1992; G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

<sup>36</sup> Sulla questione, a partire dagli studi di Picone, *La cornice degli epigoni cit.*, si veda ora F. Di Legami, *Trasformazioni retoriche nella novellistica del primo Quattrocento*, in «InVerbis», 2, 2011, in part. pp. 71-90, e Ead., *Novellistica del tardo Trecento. Studi e questioni critiche*, in G. Baldassarri et alii, *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso Adi, Padova, 10-13 settembre 2014 (a cura di), Roma, AdI editore, 2016, p. 4, che insiste su precise strategie retoriche che tendono a capovolgere il paradigma decameroniano, sia sul piano strutturale che su quello ideologico e stilistico.

dialogico del *Decameron*, chiuso nel circuito della *factio* dei narratori e affidato alla responsabilità del lettore, si passa alla centralità del narratore, che reclama il suo ruolo-guida nel progetto narrativo, «nella sfida di riassorbire l'oggettività della prosa decameroniana entro una dimensione individuale»<sup>37</sup>, e di fornire un sicuro appiglio di verità storica non mediante una costruzione formale – o, meglio, mediante l'attivazione di un dispositivo strutturale efficace a ricreare la dialettica necessaria alla riproduzione dell'oralità e della conversazione – bensì nel contenuto stesso, riscattando la pratica letteraria dall'accusa di menzogna, favola dannosa priva di utilità<sup>38</sup>.

È, in effetti, la ricerca di una finalità didascalica che muove la scrittura delle novelle e che convalida l'impegno intellettuale degli scrittori borghesi di fine secolo. Ogni storia si pone come un fatto accaduto, più o meno noto, degno di essere raccontato perché memorabile e soprattutto utile: un'opportunità conoscitiva da cui trarre un valido insegnamento. Nel pieno sviluppo della civiltà mercantile, dunque, l'appropriazione del Mediterraneo offre una nuova modalità retorica di composizione del racconto percepito come «libero movimento». Un narrare privo di «un ordine strutturale a vantaggio di un libero accumulo di storie, frutto di esperienza e memoria del narratore, da cui discende il piacere di una scrittura mimetica»<sup>39</sup>, dotata, allo stesso tempo, di una precisa connotazione morale.

Il realismo della narrazione, pertanto, risulta essenziale per la riuscita esemplare della storia e determinante per esprimere la finalità di *utilitas* morale di questa, come di molte altre novelle che contraddistinguono la produzione tardomedievale. Si prenda, ad esempio, la novella XCII del *Novellino* di Sercambi, trasposizione pressoché fedele di *Decameron* II 4, al punto che anche il protagonista, Landone, è un chiaro calco del Landolfo boccacciano. Si narra la vicenda di un mercante di Bari che, al pari del personaggio boccacciano, imbarcatosi con l'obiettivo di fare fortuna, si trova ad affrontare una serie di disavventure prima di

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>38</sup> Questa mutata impostazione legata al genere rappresenta un solido punto di contatto con la cronachistica coeva, a cui andrà ricollegato nel *Pecorone*, non a caso, il massiccio inserimento nella raccolta di ben trentadue novelle riprese fedelmente dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani.

<sup>39</sup> Di Legami, *Trasformazioni retoriche* cit., pp. 78-79.

tornare a casa più ricco di prima. Sin dal titolo in latino, apposto di norma ad ogni racconto sercambiano, *De restauro fatto per fortuna*, lo scrittore, ponendosi sulla scia del modello, ammonisce sulla mutevolezza della fortuna e avverte dei rischi, molto ricorrenti nei mercanti, di desiderare di più di ciò che si ha:

A voi, mercadanti non intendenti, li quali, desiderando di guadagnar tosto, a quanti pericoli venite, e a voi che la fortuna v'ha ristorati, che di ciò dovete esser grati, dirò ad exemplo una novella» (*Novelliere*, LXXXXII, b).

Inquadrata all'interno di una cornice con cui si intende raccontare una storia utile ai mercanti troppo avidi, dunque, la novella ha nel Mediterraneo il suo centro nevralgico: fonte di opportunità e di successo, ma anche di pericolo e di imprevisti, gli aspetti legati al commercio marittimo sono descritti nel dettaglio:

Nella terra di Bari [...] fu uno mercadante assai ricco nomato Landone, il quale avendo desiderio tosto d'esser più che ricco, dispuose a volere caricare una nave di tutto ciò che avea di valsente. E pensò caricarla di mercantia che in Cipri fusse buona: e non avendo pratica di che cosa fusse il paese né di che mercantia vi fusse necessaria, la nave sua caricò di *agli e di nocelle* [...]. Per la qual cosa le mercantie di Landone si potere' stimare esser pegio le II parti, sì per li molti agli e nocelle venute, sì etiandio perché *l'izola di Cipri di tali mercantie <manda> in istrani paesi*. Per la qual cosa Landone fu costretto a spacciarsi a *dare le III derrate per uno* (*Novelliere*, LXXXXII, 2-6).

Come ha segnalato Rossi, «la specificazione della merce recata dal protagonista è un particolare inedito rispetto al *Decameron*»<sup>40</sup>, e soprattutto coerente con quanto è registrato nel manuale della mercatura nella sezione dedicata all'isola di Cipro, dov'è ambientata la novella<sup>41</sup>. L'interesse di Sercambi verso il dettaglio commerciale rientra pienamente nell'esigenza di rendere la sua novella esemplare, moralmente utile e spendibile soprattutto per il pubblico a cui si rivolge. L'obiettivo dell'autore, dichiarato in apertura, è servire da «exemplo» al tema dell'impre-

<sup>40</sup> G. Sercambi, *Il Novelliere* cit., p. 174.

<sup>41</sup> Francesco di Balduccio Pegolotti, *La pratica della mercatura*, a cura di A. Evans, Cambridge, Mediaeval Academy of America Books, 1936, p. 77.

vedibilità della fortuna, che trova la sua migliore espressione letteraria proprio nella rappresentazione del mare. Cronotopo dell'imprevedibile, dell'improvviso, il mare è un luogo sprovvisto di leggi, superficie in cui si annullano, o meglio non sono concepite le norme della comunità 'politica'. Nel mare tutto può apparire incontrollabile, esposto a rovesciamenti inaspettati, tramite cui si possono realizzare i più sorprendenti capovolgimenti di fortuna, del destino, del corso degli eventi.

Ossessionato dalla paura di tornare a casa povero, dopo un viaggio a Cipro finito male, Landone, come Landolfo Rufolo, è presentato come un personaggio continuamente in balia della fortuna, che dimostra più volte di non saper amministrare: prima diventa un corsaro e si arricchisce, poi attraversa, quasi inconsapevolmente, una serie di disavventure, che lo portano a perdere la sua stessa identità, divenendo tutt'uno con la cassa a cui si aggrappa in mare per salvarsi:

E Landone andato sotto, *non per volontà di volersi aiutare ma non volendo*, notò e di sopra rivenne e a quella cassa puose il petto tenendola colle mani. [...] E non sapendo Landone dove si fusse, il mare avendolo già condotto a terra, dove una donna con una fanciulla sua figliuola lavavano i panni, a l'izola di Giffo, la qual donna cognoscendo quella esser una cassa e vedendovi il braccia apiccate dinanti, e di dietro vidde la testa di Landone, subito preso [...] *senza che Landone di ciò s'acorgesse* (però che quazi era venuto meno, e se non che le braccia erano alla cassa tra du' funi, più volte sare' affogato) (Novelliere, LXXXXII, 17-19).

L'immagine nient'affatto irrilevante, aggiunta da Sercambi rispetto alla fonte, delle braccia del naufrago paragonate a due funi che stringono la cassa, mostra con precisione la reificazione del personaggio, che arriva a perdere i suoi connotati di persona e a tramutarsi progressivamente in un oggetto, una cassa sballottata di continuo dalle onde del mare. Ma la peregrinazione marittima di Landone comporta un duplice percorso di conversione. Alla trasformazione fisica, infatti, segue, in conclusione di novella, anche quella etica, con il compimento del suo percorso di formazione umana. Dopo aver smarrito la sua personalità, riesce a trarre insegnamento dalla sua stessa vicenda e diventa, da ingenuo e poco intendente, un mercante esperto nel governo dei suoi beni materiali, così come delle virtù, mostrandosi prudente e liberale nel ricompensare lautamente la donna che lo aveva salvato.

Mediterraneo come luogo di metamorfosi, dunque, cambio d'identità, travestimento. Lo spazio naturale circoscritto dal mare costituisce un'inevitabile distanza, che può generare una trasformazione fisica, caratteriale, culturale o finanche sociale. Il mare, dimensione incontrollabile e imprevedibile, rappresenta sempre una sfida, un'impresa, una scommessa commerciale, ma anche indissolubilmente esistenziale ed etica; è la rappresentazione spaziale privilegiata della nuova ideologia che domina l'universo mercantile borghese.



## RECENSIONI







AUGUSTO GUARINO

José Esteban (ed.), *Picasso: Imán de los escritores en Español*,  
Madrid, Reino de Cordelia, 2023, 406 pp.

In questo 2023 *Anno Picasso*, fitto di esposizioni ed eventi rivolti a commemorare la vita e l'opera dell'autore di Malaga nel cinquantenario dalla scomparsa, appare quanto mai opportuna l'iniziativa editoriale di mettere a disposizione di un ampio pubblico una scelta significativa di testi letterari in spagnolo dedicati alla sua figura.

Se infatti è perfino superfluo ricordare il ruolo vitale che gli scrittori di lingua francese –Apollinaire, Max Jacob, Breton, Cocteau, Raymond Radiguet, Paul Éluard, per solo citare alcuni dei maggiori– ebbero nella traiettoria creativa di Picasso, è altrettanto imprescindibile chiedersi quanto i narratori, i poeti, i saggisti spagnoli e ispanoamericani del suo tempo apportarono all'elaborazione della sua opera, così come alla sua ricezione contemporanea e successiva.

José Esteban, nel dare vita all'antologia, segue idealmente le tracce del grande critico d'arte e scrittore Juan Antonio Gaya Nuño, che già aveva definito Picasso “un verdadero imán para los escritores”, auspicando una raccolta degli scritti che gli erano stati dedicati. L'ampia selezione approntata da Esteban parte da testimonianze precoci, anche se spesso redatte a distanza di anni, di autori della prima parte del XX secolo, quali Ricardo e Pío Baroja o Ramón Gómez de la Serna, per includere sia importanti elaborazioni teoriche che varie quanto libere evocazioni letterarie, che giungono fino all'ultimo scorcio del Novecento (significativamente, non sono presenti testi dei primi due decenni del nuovo secolo).

Il curatore, per sua stessa ammissione, offre al lettore una “antología caprichosa” (p. 27), nella quale non sempre sono evidenti i criteri di disposizione dei testi selezionati. D'altra parte, per il loro carattere eterogeneo, non possono che indurre il lettore a percorsi trasversali e soggettivi.

Le prime testimonianze riportano alla fase iniziale dell'artista, a quei primissimi anni del Novecento in cui Picasso coincide a Madrid con i protagonisti della cosiddetta Generazione del '98, di alcuni dei quali realizzò anche degli estemporanei ritratti. Ricardo Baroja, che insieme a Picasso e allo scrittore catalano Francisco de Asís Soler diede vita all'importante ma effimera rivista "Arte Joven", nel testo selezionato ricorda la partecipazione di entrambi nel 1901 alla *Exposición nacional de Bellas Artes* di Madrid, tra la generale indifferenza o addirittura ostilità dell'ambiente dell'epoca.

Se Ricardo Baroja, con la sua curiosità per i nuovi *media* e la sua sintonia per le avanguardie, ebbe simpatia per l'opera di Picasso, non si può dire altrettanto per il più famoso fratello Pío, che nell'antologia apre il filone delle valutazioni abbastanza riduttive, se non del tutto negative, sull'artista. Nelle sue memorie, scritte già negli anni Cinquanta (cioè quando Picasso è ormai una figura di fama mondiale) Pío Baroja lo descrive come un "hombre muy bien dotado, con posibilidades de hacer cosas extraordinarias" (p. 34) ma solo per affermare che "el cubismo y los demás ismos de la posguerra del año 14 no tienen importancia" (*idem*) e riassumere recisamente che la sua opera "no tiene carácter, principalmente porque no tiene continuidad" (p. 35). Va detto che il giudizio negativo su Picasso, inserito come è in un contesto di complessiva svalutazione dell'arte contemporanea rispetto a quella tradizionale, apre piuttosto il problema della scarsa comprensione da parte degli uomini del '98 (qui Pío Baroja, ma lo stesso potrebbe dirsi per Unamuno o Azorín) verso i nuovi movimenti dell'inizio del Novecento.

Continuando su questa linea di valutazioni negative, è abbastanza prevedibile la posizione di Ernesto Giménez Caballero, colui che fu uno dei propagatori in Spagna della avanguardie, per poi avvicinarsi progressivamente al Fascismo e aderire al regime franchista. Nel brano antologizzato (pp. 227-232), tratto dai suoi *Retratos españoles* (pubblicato nel 1986), attacca frontalmente l'opera più universalmente iconica, *Guernica*, riconducendola alla vocazione picassiana per una sorta di *primitivismo iberico* e attribuendone il successo mondiale alla pura propaganda di sinistra.

Meno prevedibile è invece l'ancor più radicale rifiuto dell'opera enunciato da un artista certo non sospetto di simpatie franchiste come Luis Buñuel: "*Guernica* no me gusta nada" –dichiara senza mezzi termi-

ni- “de él me desagrada todo, tanto la factura grandilocuente de la obra como la politización a toda costa de la pintura” (p. 310).

Si tratta di testimonianze, minoritarie ma significative, di una sorta di *resistencia* al fare pittorico e di personalità pubblica di Picasso, che a vario titolo attraversa tutto il Novecento, con probabili residui fino ai nostri giorni. Ovviamente la maggior parte degli altri contributi antologizzati appare nel segno di un’adesione all’opera picassiana, pur con una ricorrente tendenza a selezionare, nella lunghissima e multiforme traiettoria creativa dell’artista, quel tale segmento o aspetto che lo avvicinano alla visione dello scrivente.

La testimonianza più antica in questo senso è quella di Ramón Gómez de la Serna, che di Picasso tratta in varie occasioni nel corso degli anni (ad esempio nel suo importante *Ismos*), talvolta –come era sua consuetudine– riprendendo e rielaborando materiali già pubblicati. Picasso appare come personaggio già in *Pombo* (del 1918), nel quale Ramón racconta di una visita al suo celebre caffè letterario di appena un anno prima. Per Gómez de la Serna l’episodio “milagroso y trascendental” (p. 43) della visita alla loro *tertulia* di Picasso (che in quel momento ha attraversato già tante fasi della sua produzione ed è reduce dal successo internazionale del balletto *Parade*), ha il sapore di una sorta di ritorno di un figliuol prodigo, “como el español que después de las victorias fuera, otra vez en España saca su sonrisa española” (p. 45). Naturalmente per Gómez de la Serna il luogo ideale di questo riconoscimento è il caffè Pombo, che per lui è l’epicentro da cui si irradia in Spagna la nuova estetica. Qui, come altrove, Gómez de la Serna gioca a *ramonizzare* Picasso, a ricondurre tutta la sua opera a un eterno gioco straniante: “el artista se dedica al juego absoluto, llevando el grafito cavernario a la suprema elegancia” (tratto da *Retratos completos*, del 1961, ma riprendendo un passaggio di *Ismos*, del 1931; qui a p. 58).

Appare toccante la testimonianza (risalente al 1927, e nell’antologia stranamente posta nella seconda metà del libro, alle pp. 255-257) del grande poeta peruviano César Vallejo, il quale evoca il suo primo incontro con l’artista, per poi concludere che “Picasso ha sacado de la nada, como en la creación católica del mundo, los mejores dibujos que artista alguno haya trazado en el mundo” (p. 256-57). Vallejo, probabilmente, individua nel tratto grafico di Picasso quella stessa semplicità, assoluta e quasi mistica, che ha perseguito nei suoi stessi versi.

Sono certamente importanti le testimonianze di Max Aub e di José Bergamín, i quali –va ricordato– furono, con Juan Larrea, tra i rappresentanti della Repubblica Spagnola che andarono da Picasso a commissionargli quello che poi sarà il quadro di Guernica. Di Aub si raccoglie una parte del discorso che pronunciò all’apertura del padiglione spagnolo, quasi a rispondere preliminarmente alle perplessità che l’opera avrebbe prodotto anche ai visitatori di fede repubblicana: “todas percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela [...] para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado” (p. 105). Anni dopo, già negli anni Sessanta di una gloria picassiana già consolidata, José Bergamín rifletteva sulle ambivalenze profonde della sua opera, ad esempio sulla sua “violencia maravillosa” e sulla sua “afirmación erótica de la vida” (p. 86).

Altri intellettuali compresero il carattere dinamico della creazione picassiana, accanto all’elemento di rivisitazione profonda di tutta una tradizione figurativa. “Todo lo que puedo saber de pintura”, scriveva Ramón Sender nel 1988, “lo he aprendido tratando de averiguar en qué consiste la visión desequilibrada de algunos cuadros de Picasso, y el *ingrato deleite* de otros y todavía la perplejidad –la neblina mental– en que algunos nos sumen” (p. 238).

Data l’ampiezza della raccolta antologica e il carattere eterogeneo dei testi presentati, è arduo dare conto dei possibili percorsi di lettura. Mi limiterò a segnalare tre ulteriori direttrici, che sono quelle fornite dalle riflessioni sull’opera picassiana che vengono da altri creatori (ad esempio Ramón Gaya, alle pp. 107-118 e di Maruja Mallo, a p. 219), oppure le interpretazioni dell’occasionale ma significativa opera letteraria dello stesso Picasso (ad esempio quelle importanti José Moreno Villa, alle pp. 127-142, e di Guillermo de Torre, alle pp. 273-277) e le numerose composizioni poetiche ispirate all’opera picassiana (Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti, José Angel Valente, Vicente Aleixandre, Antonio Gamoneda, Pablo Neruda, tra i tanti nomi presenti).

Nel volume si notano alcune rilevanti assenze, come gli importanti contributi su Picasso di Eugenio D’Ors o di Vicente Huidobro (probabilmente per motivi legati ai diritti d’autore). Al tempo stesso, dei rimandi più precisi alle fonti bibliografiche avrebbero aiutato il lettore che intendesse approfondire ulteriormente le testimonianze e le interpretazioni picassiane.



AUGUSTO GUARINO

Almudena Grandes, *Todo va a mejorar*,  
Barcelona, Tusquets, 2022, 512 pp.

Immaginiamo un Paese dotato di uno forte sviluppo economico e caratterizzato da una piena occupazione, nel quale i consumatori hanno a disposizione in specifici centri commerciali tutti i prodotti che possono desiderare, nel quale lo Stato si preoccupa del benessere psicologico dei propri cittadini e favorisce costanti occasioni di socializzazione, in cui le aree depresse della nazione vengono efficacemente ripopolate. Potrebbe sembrare il programma elettorale di uno dei tanti nuovi movimenti politici sorti nell'Europa degli ultimi anni. Oppure semplicemente una visione utopica. Questa è invece la Spagna di un futuro immediato che Almudena Grandes immagina nel suo ultimo romanzo *Todo va a mejorar*.

Il problema è che –per parafrasare Robbe-Grillet– molto spesso l'utopia di alcuni non è che la distopia degli altri. Vanno infatti valutati i mezzi e i costi che la collettività ha dovuto sostenere per raggiungere questa apparente pace sociale. Nella Spagna del futuro prossimo creata dalla scrittrice madrilenas, infatti, sono stati interrotti i vincoli economici e politici con gli altri Paesi dell'Unione Europea (che peraltro si è dissolta, in seguito ad analoghe spinte politiche presenti nelle altre nazioni), la dialettica democratica è stata abolita a favore di un partito unico, mentre i cittadini sono spesso reclusi in casa nei periodici periodi di emergenza, e comunque destinati a risiedere in domicili coatti e a non poter uscire dai confini nazionali, oltre a dover subire continue ingerenze da parte dello Stato nella loro sfera pubblica e privata.

Tutto è cominciato, nella finzione romanzesca, all'epoca della prima pandemia del 2020 e del conseguente *confinamiento*, che hanno dato l'ispirazione a Juan Francisco Martínez Sarmiento, un imprenditore di successo, per fondare un nuovo movimento politico con il quale impadronirsi del potere, il *Movimiento Ciudadano Soluciones Ya*. Costituito

con il supporto di un ampio settore dell'imprenditoria e dai transfughi di vari partiti politici, sia di destra che di sinistra, il MCSY si impone presso l'elettorato con un approccio pragmatico e non ideologico, orientato ad affrontare con piglio manageriale i mali del Paese.

Una volta acquisita una schiacciante maggioranza parlamentare nelle ultime libere elezioni, Martínez Sarmiento e i suoi più stretti collaboratori sospendono le più elementari libertà civili con la motivazione di una serie di emergenze, che il lettore sa essere provocate dallo stesso gruppo di potere: una seconda e una terza ondata epidemica (con il conseguente lock down generalizzato della popolazione), un black-out che paralizza l'intera rete di comunicazioni (che viene ripristinata come una sorta di circuito chiuso controllato dal governo), la minaccia di gruppi antisistema e di azioni terroristiche.

Alla sospensione dei meccanismi di rappresentanza democratica corrisponde peraltro la riconversione della polizia e dell'esercito in milizie direttamente controllate dal Governo, la creazione di una magistratura dipendente dall'esecutivo, la gestione di un sistema dell'informazione direttamente subordinato al potere.

Almeno nelle prime fasi, tutto il processo di trasformazione sociale avviene nel generale consenso della popolazione. Le rare voci dissidenti vengono discretamente messe a tacere. Anche in seguito, le azioni repressive sono sporadiche e selettive, anche se talvolta di particolare ferocia. La coesione sociale viene mantenuta essenzialmente attraverso i sofisticati meccanismi di controllo e soprattutto mediante la soddisfazione di bisogni ritenuti irrinunciabili dall'opinione pubblica.

Anche in questo quadro apparentemente idillico, tuttavia, iniziano a presentarsi delle incrinature, soprattutto in presenza di incidenti impreveduti che mettono in dubbio presso l'opinione pubblica la versione ufficiale della realtà. Dei piccoli gruppi di semplici cittadini, dalla formazione e dall'estrazione sociale eterogenea, si vanno aggregando per mettere in atto azioni quantomeno di minima resistenza e di informazione alternativa. È il caso della coppia formata da Jonás González Vergara, che lavora come progettista di animazioni computerizzate, e Paula Tascón, una commessa in un negozio di articoli elettronici, che ha però una formazione di informatica e un passato da hacker. Jonás, all'instaurarsi del nuovo regime ha disobbedito all'ordine di consegnare tutti gli apparati elettronici in proprio possesso, detenendo di nasco-

sto dei computer non controllati dalle autorità. La coppia, alla quale si vanno aggiungendo una serie di personaggi dalla più varia estrazione, come il proprietario di una pasticceria (dove si terranno le loro riunioni), un anziano militare in pensione (che ha anche le mansioni di vigilante del proprio condominio) e la sua nipote, inizia a progettare delle iniziative per diffondere telematicamente opinioni contrarie a quelle imposte dalle autorità.

Alcune di queste azioni hanno un insperato successo, ma non sembrano suscitare grandi reazioni nella collettività. A mettere in crisi questo regime apparentemente di totale successo saranno piuttosto degli ulteriori "incidenti" prodotti dalle stesse autorità, a loro volta indizio di una serie di contraddizioni che si sono manifestate all'interno stesso del potere. A dispetto dell'approccio *aziendalistico*, quasi apolitico, che sta alle fondamenta del nuovo potere del MCSY, si è infatti manifestata al suo interno (nel nome degli antichi valori della Patria) un'ala di destra dichiaratamente tradizionalista, che vorrebbe reagire a una politica considerata troppo consumista e liberale. Simmetricamente, nei corpi del nuovo stato si sta manifestando, sia pure sottotraccia, una presa di distanze verso il regime monolitico del *Movimiento*. Sarà questa dialettica di posizioni contrapposte, più che il timido emergere di sparuti gruppi di opposizione, a muovere una transizione verso una progressiva apertura del regime, in un futuro che il finale del romanzo lascia aperto.

*Todo va a mejorar* è il romanzo, postumo e incompiuto (l'ultimo capitolo è stato completato da Luis García Montero sulla base delle indicazioni lasciate dalla scrittrice) che chiude la densa parabola creativa di una scrittrice scomparsa appena sessantunenne, che era cominciata nel lontano 1989 con *Las edades de Lulú*. Apparentemente poco o nulla lega l'appassionata esplorazione dell'erotismo del fortunato libro di esordio alla preoccupata distopia proposta in *Todo va a mejorar*. E tuttavia il tratto comune, che attraversa un po' tutta l'opera della narratrice madrileni, è quello dell'interrogazione dei limiti della libertà, sia individuale che civile, di fronte alle costrizioni poste dai regimi e –prima ancora– da una mentalità diffusa.

Ad Almudena Grandes non è mai mancata la generosità e l'esuberanza per confrontarsi con alcuni dei grandi problemi del passato storico della Spagna e della sua più viva contemporaneità: le speranze e i timori della *Transición*, il difficile emergere della soggettività femminile,



la rilettura del passato recente (nel ciclo *Episodios de una guerra interminable*), la frattura della grande crisi economica (in *Los besos en el pan*). In *Todo va a mejorar* la chiave distopica, propiziata anche dall'esperienza della pandemia di Covid, è l'occasione per trattare temi a di enorme portata come la crisi del sistema politico, l'invasività della tecnologia e dei meccanismi di controllo sociale, lo spopolamento della Spagna *vacía*.

In questo caso l'ampia narrazione corale, redatta a ridosso dell'evento epocale della pandemia del 2020, che aveva indotto Almudena Grandes a mettere da parte la scrittura dell'ultimo romanzo degli *Episodios*, e dolorosamente attraversata dall'emergere della malattia dell'autrice e dal suo esito funesto, esibisce una certa sproporzione nella distribuzione della trama, che non giova certo all'esito complessivo dell'opera. Se la prima parte del romanzo è completamente centrata sul formarsi e il progressivo affermarsi del nucleo politico-economico che si insedierà al centro del potere, il racconto adotta progressivamente il punto di vista dei vari individui della società civile che andranno a aggregarsi in un esile gruppo di opposizione, auto-denominatosi *El Monte*. Questo gruppo è in stretta relazione con uno degli "incidenti" che vengono provocati dall'azione scomposta di una delle fazioni del Movimento, episodio che prende progressivamente le dimensioni di un delitto e del suo trattamento in chiave para-poliziesca (o da *spy-story*). Questo cambio di focus lascia il lettore incerto sulle conseguenze che il nuovo regime ha prodotto nel gruppo di potere che lo ha progettato e messo in atto. D'altra parte, la centratura su un singolo "incidente", che viene a proporsi come paradigmatico dell'esercizio di un certo potere, e al tempo stesso che diventa agente di una sua destabilizzazione, diventa un meccanismo narrativo funzionale allo scioglimento della vicenda.

È anche sorprendente, in un'autrice nota per le prese di posizione a favore di partiti e movimenti politici popolari e progressisti, che nel romanzo gli attori decisivi per un cambiamento in senso democratico, più che i cittadini auto-organizzatisi in esigui gruppi di resistenza, siano individui con un retroterra militare (un ufficiale che fugge in Marocco per organizzare un Esercito spagnolo in esilio) o nei corpi di polizia (come nel caso di uno dei protagonisti). È abbastanza evidente come l'autrice abbia proiettato sullo sviluppo del suo mondo distopico la propria esperienza reale della transizione dal regime franchista alla Spagna della democrazia, che fu effettivamente controllata dall'alto,

più dagli apparati dello stato che dai movimenti sociali; non a caso l'ultimo capitolo del romanzo si chiama appunto *La Transición*.

Nel suo ricollegarsi all'intera traiettoria narrativa dell'autrice, l'ultimo romanzo di Almudena Grandes conferma come la narrativa di argomento distopico possa esercitare il suo forte potenziale mitologizzante non solo nella dimensione dell'esplorazione del futuro e dell'interpretazione del presente, ma anche –in un senso ciclico– attraverso la rivisitazione del passato.





MANUEL SIMÕES

Nuno Júdice, *La Cospirazione Cellamare*, traduzione dal portoghese Maria Luisa Cusati, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 2020, 141 pp.

O poeta e romancista Nuno Júdice já não era desconhecido da cultura italiana, até pela sua actividade de conferencista e ensaísta participativo de muitos encontros e congressos realizados em Itália. O conhecimento da sua vastíssima produção literária terá aumentado com a tradução do romance *A Conspiração Cellamare* (2016), narrativa que tem como pano de fundo Nápoles e arredores, e cuja acção elege o grande palácio napolitano de Cellamare, pertencente a um antepassado do narrador/autor, Antonio Giudici de seu nome, participante na “guerra da Sucessão” colaborando com os conspiradores, nomeado como embaixador em Paris e negociador do «acordo de paz, em 1714, que deu a Filipe V, neto de Luís XIV, a coroa de Espanha».

A criação do contexto a partir do qual se desenvolve a narrativa é deveras original e pertinente para a narração sucessiva. Aqui o Autor inscreve as peripécias que envolvem a passagem por Nápoles de grandes figuras, de Caravaggio a Casanova, de Sade a Goethe, com alguns excursus sobre a contemporaneidade – em que utilizará a estética da ironia –, com a erudição que lhe confere a sua qualidade de francesista – neste caso “introduzindo” o leitor na obra de Montesquieu –, sem esquecer os metatextos sobre teoria literária e sobre o romance moderno em particular. Esta interrealização está de acordo com a declaração explícita do narrador: «eu não queria escrever um romance histórico; eu nem sequer queria escrever um romance. Seria uma mistura de géneros, entre o diário, as memórias e a ficção» (pp. 7-8 da edição portuguesa).

O texto italiano segue meticulosamente o original português e proporciona ao leitor uma expressão linguístico-literária nivelada pelo texto de partida, não querendo “trair” o nível formal proposto por Nuno Júdice. De resto, era este o resultado que se esperaria de uma experimentada tradutora como Maria Luisa Cusati, profunda conhecedora

das duas culturas (italiana e portuguesa), base essencial para atingir resultados elevados num trabalho de transposição linguística, tendo em conta um texto impregnado de várias “linguagens” e de «sovrapposizioni in cui i tempi e le persone si confondono» (p. 117).

Exemplos dessa segura competência podem constatar-se no modo como a tradutora resolveu a transposição de formas idiomáticas, das quais demonstra conhecer perfeitamente o sentido: «caiam na esparrela»/«cadono nella trappola», p. 39; «mais vale um velho rico na mão do que um cavaleiro pobre a voar»/«vale più un vecchio ricco tra le mani che un cavaliere povero in ipotesi», p. 102; e ainda «tenha perdido o fio à meada»/«abbia smarrito il bandolo della matassa», aqui utilizando o equivalente italiano com o mesmo sentido (p. 97). Também resolveu “corrigir” expressões conhecidas ligadas à cultura napolitana como a mítica «Ver Nápoles e morrer»/«Vedi Napoli e poi muori» (p. 21), um quase aforismo que tem conhecido inúmeras variantes de significado, como acontece com a expansão dos mitos; ou manter algumas formas portuguesas por assim dizer intraduzíveis, como, por exemplo, “Açafata” (com a nota explicativa: ‘denominazione all’epoca della dama di corte’, p. 27); ou “algarvio”, chegando a introduzi-la como neologismo (“gli algarvii”, p. 126), não caindo na armadilha dos chamados falsos amigos: «um simples apontamento»/«una semplice annotazione», p. 79.

Trata-se, pois, de uma tradução extremamente cuidada, conferindo ao romance de Nuno Júdice a atenção meticulosa que o original sem dúvida merece, e contribuindo, deste modo, para a consolidação duma qualificada recepção literária do Autor em Itália.



ANNETTE TERRACCIANO

Jana Altmanova, Michela Murano, Chiara Preite,  
*Le lexique de la pandémie et ses variantes*, « Repères-DoRiF »,  
n. 25, Roma, DoRiF - Università, 2022 – ISSN: 2281-3020  
<https://www.dorif.it/reperes/category/25-le-lexique-de-la-pandemie-et-ses-variantes/le-lexique-de-la-pandemie-et-ses-variantes/>

Le numéro 25 de Repères-DORIF, *Le lexique de la pandémie et ses variantes* – dirigé et coordonné par Jana Altmanova, Michela Murano et Chiara Preite – a pour objectif de mener une réflexion sur les phénomènes linguistiques et terminologiques qui sont apparus à la suite de l'arrivée de la pandémie de COVID-19. En effet, la langue, en tant qu'instrument d'expression et représentation de la réalité, est devenue le premier moyen par lequel le monde a pu et peut enregistrer les bouleversements de la vie quotidienne à la suite de l'apparition d'une urgence sanitaire sans précédents. Le présent ouvrage s'inscrit dans les axes thématiques de la revue Repères-DORIF créée et éditée par l'association Do.Ri.F. - Università (Centro di Documentazione e Ricerca per la Didattica della Lingua Francese nell'Università Italiana) dans le but de proposer des travaux de collaboration internationale concernant le domaine de la linguistique et des études culturelles françaises. Parallèlement, l'association vise à construire des pistes de recherche interdisciplinaires associant les études linguistiques à d'autres champs d'investigation des sciences humaines.

Face à un phénomène aussi singulier et de grand impact pour l'humanité que celui de l'éclosion d'une crise pandémique, la langue connaît une phase de dynamisme néologique très dense qui découle de la nécessité de nommer et de définir des réalités jusqu'alors inédites : de nouveaux mots entrent dans l'usage pour exprimer des concepts nouveaux et les termes appartenant au lexique spécialisé deviennent d'usage courant. Parallèlement, certains lexèmes, par des mécanismes de glissement sémantique, modifient leur relation associative entre signifiant/signifié et acquièrent de nouvelles significations.

Les considérations qui émergent de ce numéro thématique s'inscrivent dans un débat encore plus large qui voit la prolifération de nombreuses études liées à ce sujet : en effet, déjà un volume thématique, le numéro 24 de Repères-DORIF, *Constellations discursives en temps de pandémie*, avait été consacré à l'analyse des structures discursives qui se sont consolidées avec l'arrivée de la pandémie en accordant une attention particulière au langage journalistique et aux discours de la classe politique. Dans le sillage du volume précédent, ce numéro se compose d'une préface et de onze contributions qui, en adoptant différentes pistes méthodologiques, mènent une réflexion approfondie sur l'apport significatif des néologismes dont la langue s'est enrichie dans la période de l'urgence sanitaire en raison de la nécessité de désigner des réalités inconnues. En effet, l'objectif de la collection est celui de mener une réflexion lexicologique sur l'évolution profonde du vocabulaire au moment de la pandémie de COVID-19, selon une analyse morphologique, sémantique et pragmatique.

Dans la première contribution du volume Danio Maldussi (Université de Bologne, Campus de Forlì), à partir de la question des obligations pandémiques en 2017, réfléchit à la manière dont le choix d'utiliser une collocation particulière de l'adjectif et de l'épithète est lié à la nécessité de générer des retombées pragmatiques précises afin de répondre à des besoins communicatifs spécifiques. Ces mécanismes contribuent à créer des répercussions énonciatives dissemblables qui produisent, à leur tour, un effet particulier dans l'utilisation.

L'apparition de la pandémie de COVID-19 a marqué le début d'un mouvement intense de créativité lexicale qui a donné lieu à une prolifération absolument extraordinaire de néologismes. La contribution de Claudio Grimaldi (Université de Naples « Parthenope »), à cet égard, effectue une analyse ponctuelle des néologismes relatifs au champ sémantique de l'isolement et sur la notion de distance physique en se référant en particulier à la façon dont le langage est devenu l'expression d'un changement radical dans la sphère non seulement sociale et professionnelle, mais aussi personnelle et privée. De son côté, Giovanni Tallarico (Université de Vérone) mène une recherche sur les néologismes expressifs et ludiques en s'appuyant sur la plateforme Néoville pour la définition du corpus. À partir de l'analyse de trois bases de formation, \*corona\*, \*covid\* et \*vacci\*, il se penche sur les processus

néologiques de préfixation, de composition hybride et de mot-valisation en raisonnant sur l'identification de ces néo-formations en contexte et sur leur degré de circulation.

La contribution de Mélanie Labelle (Division Normalisation terminologique, Bureau de la traduction, gouvernement du Canada), pour sa part, illustre la méthodologie suivie par le Bureau de traduction au Canada pour l'élaboration du lexique sur la pandémie de COVID-19, une base de données terminologiques qui rassemble 450 notions liées au lexique de la pandémie en incluant les équivalents français et anglais et en respectant ainsi la mission des terminologues du Bureau de la traduction de préserver le statut bilingue de la nation.

Tout en se concentrant sur le panorama linguistique français, l'ouvrage n'exclut pas, dans une perspective contrastive et multilingue, des analyses terminologiques inhérentes à d'autres langues. C'est le cas, par exemple, de la contribution de Christine Jacquet-Pfau (CY Cergy Paris Université) et Alicja Kacprzak (Université de Łódź) qui, dans leur article, réfléchissent à certains mécanismes de formation néologique en comparant une langue romane et une langue slave, en l'occurrence le français et le polonais. Là encore, les deux articles qui suivent proposent une étude sur la langue roumaine : Daniela Dincă (Université de Craiova) mène une recherche terminologique basée sur des documents officiels publiés par l'Union Européenne pendant la crise sanitaire, en adoptant une perspective de traduction contrastive qui observe en parallèle un corpus français-roumain. Adriana Stoichițoiu Ichim (Université de Bucarest), de son côté, passe en revue environ 300 unités lexicales et étudie dans son article la relation hospitalité-créativité en roumain, en réfléchissant, d'une part, sur la capacité de cette langue à créer de nouvelles unités lexicales et, d'autre part, sur son aptitude à accepter des mots d'autres langues. Suivant le même fil rouge, une autre approche contrastive est adoptée dans la contribution de Ramón Marti Solano (Université de Limoges) qui propose l'analyse lexico-syntaxique multilingue de cinq unités phraséologiques françaises (« voir le bout du tunnel », « tourner la page », « mettre (qqn) à genoux », « revenir à la case départ » et « baisser la garde ») et de leurs équivalents dans trois langues romanes, à savoir l'italien, l'espagnol et le portugais, selon une perspective quantitative et qualitative.

L'attention aux aspects neurolinguistiques de la néologie représente le sujet principal de la contribution de Weiwei Guo (Université



Lumière Lyon 2), Sonia Berbinski (Université de Bucarest) et Corina Veleanu (Université Lumière Lyon 2) : selon une approche multilingue et comparative, cette étude met en relation les procédures linguistiques de création lexicales avec la nécessité de l'être humain de véhiculer ses émotions, rappelant ainsi que le mot se place parmi les principaux outils qui permettent à l'homme de traduire sa sphère intime et en soulignant « la capacité régénératrice du psychique humain par l'intermédiaire de la création »<sup>1</sup>.

Dans le cadre de la linguistique cognitive et, plus précisément, de la théorie de la métaphore conceptuelle (TMC), s'insère l'étude d'Alessandra Rollo (Université du Salento) qui propose une analyse des discours du président Emmanuel Macron durant les premiers mois de 2020, en se concentrant en particulier sur les expressions métaphoriques utilisées et sur leur portée performative dans le processus de perception de la réalité par l'auditeur.

Le dernier article, rédigé par Stefano Vicari (Université de Gênes), se focalise sur le travail de vulgarisation effectué par certains médecins et professionnels de la santé sur leurs profils sociaux pendant la période de la crise sanitaire : il observe les stratégies techno-discursives adoptées dans la construction d'un certain degré de fiabilité et d'autorité qui n'excluent cependant pas un rapport d'interaction avec le public, décrétant ainsi un éloignement d'un modèle vertical de vulgarisation scientifique.

En guise de conclusion, le 25ème numéro thématique de la revue Repères-DORIF, *Le lexique de la pandémie et ses variantes*, représente un lieu de réflexion important qui a contribué à enrichir le débat et la recherche dans le contexte d'un phénomène spécifique qui a secoué la population mondiale ces dernières années, soit la pandémie de Covid-19. Une crise sanitaire de cette ampleur, qui a entraîné un grand bouleversement dans la vie quotidienne, a également eu des répercussions très fortes sur l'évolution de la matière linguistique : la langue,

---

<sup>1</sup> W. Guo, S. Berbinski, C. Veleanu, *La création lexicale de la pandémie, entre peur et humour*, in *Le lexique de la pandémie et ses variantes*, « Repères-DoRiF », n. 25, Roma, DoRiF - Università, 2022 [article en ligne], dernière consultation : 23 janvier 2023. URL : <https://www.dorif.it/reperes/weiwei-guo-sonia-berbinski-corina-veleanu-la-creation-lexicale-de-la-pandemie-entre-peur-et-humour/>.

en effet, devant refléter de nouvelles réalités, voit proliférer un nombre élevé de nouvelles unités lexicales. Les contributions de ce recueil, rédigées par des spécialistes du domaine, offrent une analyse détaillée de ces phénomènes et proposent des pistes de discussion extrêmement intéressantes. En ce sens, le présent volume se constitue non seulement comme un point de référence fondamental pour une étude approfondie du sujet en question, mais aussi un guide précieux pour la recherche dans le domaine de la lexicologie et de la terminologie *lato sensu*.





VIRGINIA CARRELLA

Maria Giovanna Petrillo, *Hector Malot e L'universo femminile*,  
Torino, L'Harmattan Italia, 2022, 111 pp.

*Hector Malot e L'universo femminile*, un titolo chiarificatore degli intenti dell'autrice Maria Giovanna Petrillo – Professoressa Associata di Letteratura francese presso l'Università degli Studi di Napoli "Parthenope" – che analizza nel suo saggio pubblicato presso la casa editrice L'Harmattan Italia, gli eventi della vita e le opere dello scrittore francese, concentrandosi in particolar modo sul suo interesse per il mondo femminile del XIX secolo.

Quest'ultimo sorprendente scenario viene messo in luce attraverso una acuta analisi dei personaggi, femminili e non, delle opere dell'autore. L'autrice illustra come, a differenza dei suoi contemporanei, Malot difenda la causa delle imparità di genere, attraverso una serie di parallelismi tra le numerose opere e gli eventi di vita vissuta del Normanno.

Degna di nota è, invero, la minuziosa conoscenza di ogni romanzo dello scrittore, che permette all'autrice di delineare un *iter* originale e anticonvenzionale, tale da rendere possibile percorrere le peculiarità delle opere e degli scenari, senza lasciare nulla al caso, bensì fornendo una teoria fondata che risolveva Malot dalle critiche mosse dai suoi contemporanei, e riuscendo a sradicare l'obsolescenza dei luoghi comuni, come quello che ne mortifica la grandezza nell'etichetta di "papà di Rémi" e nel mito dell'orfanello abbandonato, diffuso dall'opera *Sans Famille* (1878) e dal famoso cartone giapponese *Remi - Le sue avventure* (1977, storia di globalizzazione *ante litteram*, che lo rende altresì noto in tutto il mondo).

Il XIX secolo viene ricordato soprattutto per le rivolte e le proteste femminili che si esauriscono, al contrario, in una situazione stagnante per le donne, destinate ad essere prigioniere del ruolo di madri e mogli di uomini, illustri o non. Anche in questo, l'autrice dimostra un'approfondita conoscenza del contesto storico, fondamentale per creare uno studio contrastivo tra le opere dei vari autori del tempo.

Ampia ed accurata, segue nel saggio la narrazione della vita del romanziere "popolare", borghese di nascita, per tutta la vita legato alla sua Normandia, di cui l'autrice sottolinea il carattere di scrittore libero, solitario, dedito alla famiglia, non rivoluzionario, ma «voce fuori dal coro» (p. 37), pronto a difendere la causa degli oppressi, «sfoderando la potente arte della narrazione» (p. 37), la cui produzione è collocata, cronologicamente, tra quella di due mostri sacri, Balzac e Zola, ed è anche essa essenziale al fine di rendere coerente la teoria esposta in seguito.

Nella prima parte, dunque, si manifestano una conoscenza della vasta critica sull'autore e uno studio preciso delle opere degli autori non solo contemporanei, bensì antecedenti e successivi di tutta la letteratura francese ed europea: basti pensare ai riferimenti intertestuali ad Hemingway, Stendhal, Virginia Wolf, Edmondo de Amicis.

Questi fattori esogeni, che influenzano notevolmente le opere dello scrittore francese, si fondono all'approfondimento di conoscenze strettamente correlate alla sua stessa figura, come le tematiche più ricorrenti tra le opere (il suicidio, le donne, le disparità tra le classi sociali) e come le tecniche utilizzate nelle stesure, tali da permettere al lettore di affezionarsi ai personaggi, e da destare maggiore stupore nel conoscere le negatività insite nei loro animi e nelle loro azioni.

Il tutto viene reso da un linguaggio efficace ed insieme forbito: il dettato espressivo viene incontro infatti al lettore con la sua agevole comunicatività e la lucida trasparenza, del tutto immune da ambiguità semantiche e da cadenze desultorie, assiduamente attento com'è alla concretezza dei fatti, alla schiettezza dei sentimenti e alle sfumature psicologiche.

Centrale nell'opera è la volontà dell'autrice di difendere la reputazione dello scrittore da critiche infondate e di permettere che la fama del Normanno, indubbiamente poco diffusa in rapporto alla grandezza delle sue opere, possa rifiorire.

L'obiettivo viene perseguito non, come spesso accade, attraverso una dommatica imposizione della visione di chi scrive, o le lusinghe di comode formulette critiche, bensì tramite una costruzione accademica degli elementi che cospirano nel favorire una conclusione del tutto originale e fondata.

Già nella prefazione di Francis Marcoin, si scorgono il nobile intento e la straordinaria capacità reportistica dell'autrice, che, in un secondo momento, svolge un'operazione senza precedenti, segno di una cono-

scenza dettagliata dello scrittore, mediante la quale mette in luce il suo carattere di uomo probo, silenzioso, corretto, schivo, il sentimento empatico verso le classi deboli tale da aprire dal romanzesco al dramma, la virtù di giornalista e scrittore indipendente, fiducioso nel contributo della fraternità e della giustizia al benessere della società e persuaso della necessità, ai fini del progresso, dell'istruzione del popolo e della lungimiranza dei governanti.

Al riguardo lo scrittore mobilita una concreta e puntuale indagine su situazioni, usanze e istituzioni: critica la legge sui manicomi, lo sfruttamento del lavoro dei bambini, propone il ripristino del divorzio, il riconoscimento dei diritti dei figli naturali, il miglioramento delle condizioni di lavoro delle operaie.

L'autrice cita, altresì, a dar forza alla rivendicazione della grandezza di Malot, la denuncia operata, da parte della giornalista Séverine, della miopia della critica letteraria contemporanea (a quest'ultima, per altro, si deve l'epiteto "Malot la Probité") come la definizione di "géant normand" dovuta al Vallès; e ricorda il riconoscimento di lui come scrittore di talento da parte dei grandi dell'epoca: Zola, Anatole France, Sainte-Beuve, Taine, Hugo, Maupassant. Ne specifica l'indole testarda e refrattaria agli ambienti mondani, ritenuta da Agnès Thomas-Maleville una delle cause dell'oblio della critica del XX secolo. Una disamina della vita che riflette motivi delle sue opere, come la vicenda della difficoltà del divorzio e l'ostilità del padre alla sua pratica della scrittura.

Nonostante l'ammirazione per Malot e l'impegno assiduo nella rivendicazione della sua grandezza, l'autrice addita, senza ambagi, la contraddizione in cui lo scrittore incorre scrivendo la sua autobiografia: egli afferma, infatti, ne *Le Roman de mes romans*, «quale metadiscorso critico imbricato ad una soggettività di creazione letteraria» (p. 50), che le questioni estetiche non lo riguardano e che l'opera non contiene «rien d'esthétique tout d'anecdotique» (p. 50). Egli esplicita la natura personale ed emotiva del suo essere romanziere; non ha, quindi, alcuna pretesa di appartenere al realismo: «Je fais des romans pour dire c'est qui me plaît, tout ce qui me plaît» (p. 51).

L'autrice mostra, attraverso una organica disamina di un corpus di opere opportunamente scelte, la magistrale capacità di Malot di interpretare, nell'ambito della propria epoca, i segnali delle future trasformazioni della società femminile, anche nella provincia (sicuro com'è

che «c'est en province qu'on trouve la vraie France, sa puissance, sa réserve, sa vie réelle», p. 23).

In particolare, ciò che si evince dal discorso critico è la indubbia contrapposizione tra pensiero borghese e classe operaia sulla condizione delle donne nel XIX secolo, che evidenzia maggiormente quanto l'istruzione femminile fosse fondamentale («[...] nécessité du temps présent», p. 63), contrapponendo la nuova considerazione sui diritti delle donne, che incalzava e fomentava le manifestazioni e le rivolte di quegli anni (1848 sul suffragio universale o 1879 a seguito dell'istituzione della Repubblica), alla concezione delle donne, propria degli uomini, che Malot sottolinea al fine di denunciare il narcisismo del sesso maschile: escluse dalla politica, asservite al giudizio maschile, sottoposte alla volontà del marito e, in particolare, concepite in quanto mero oggetto sessuale («marmite», p. 64).

Invero, cinque categorie di donne vengono presentate come emblematiche dei personaggi delle opere malotiane, all'interno di ognuna delle quali, l'autrice ha provveduto a riportare, attraverso uno studio parallelo di ogni romanzo, i personaggi, non solo femminili, ma anche maschili che avrebbero condotto il romanziere a creare, seppur in forma dissimulata, uno stereotipo femminile di cui prendere le difese o, viceversa, pronunciare condanna.

Il primo archetipo femminile che Malot ci presenta è la madre, a cui assegna grande importanza nella formazione del bambino e della bambina, (anche se un ruolo fondamentale riconosce pure alle figure parentali). In *Sans Famille* («caso emblematico di coincidenza perfetta tra intenzioni autoriali e attese del lettore», p. 35), si registra in merito una netta distinzione di classe, diffusa in molti intellettuali, che il secolo XIX non riesce a colmare, e si presentano anzitutto due prototipi di madri, a cui seguono altri esemplari. Tale regesto, che si alimenta di una difformità di comportamenti e di situazioni, rivela nell'autrice una capacità di sapiente scelta e di sicura penetrazione psicologica nell'ambito del *mare magnum* dei romanzi malotiani. Personaggio chiave, di riferimento per Rémi, a cui affida tale ruolo è Mère Berbérine, in realtà la nutrice, pur se non le è dedicato molto spazio. «Schiacciata dal lavoro domestico» (p. 65) e dai problemi economici, è una donna della provincia, umile, remissiva, «si bonne [...] si douce» (p. 65), rassegnata, che per le ristrettezze economiche vende il bambino, obbediente al marito, e

incarna il volto della *paysanne normanne* del secolo XIX; per lei Rémi investe i suoi primi risparmi comprandole una mucca; gli racconta la sua vera storia, consentendogli di iniziare le ricerche per ritrovare la propria madre biologica. A Madame Milligan, pur borghese, ricca e colta, non è tuttavia riservato un destino molto diverso: è, infatti, imprigionata nella stessa condizione di inabilità sociale, vistosa quando anche a lei, ignara, un uomo sottrae il figlio, per motivi ereditari: nonostante la ostentata severità, è animata da ferma volontà di impegnarsi, pur nei limiti della condizione femminile, per rendere il figlio, che ama teneramente, il più indipendente possibile.

In *Belle Mère*, Madame Daliphare, imprigionata anch'essa dalle catene della borghesia per vivere al solo scopo di tutelare le attività di famiglia, anche se intralcia le velleità artistiche della futura nuora.

Madame Duchatellier nel romanzo *Zyte* si preoccupa di proteggere la figlia dalla «mauvaise réputation» (p. 67), mentre in *Justice* Madame Cournier, malgrado le precarie condizioni economiche, sostiene le ambizioni della figlia, contrariamente a Madame Nérès, borghese decaduta e dipendente economicamente dalla figlia, che cerca (nel romanzo *Le Mariage de Juliette*) di dissuadere dalla pratica della pittura: riverbero dell'ostilità del padre di Malot alla sua scelta di divenire scrittore.

Insomma, le madri borghesi risultano incapaci di uscire dagli schemi della società.

Differente è il destino di Emma Layolais, nel romanzo *La fille de la comédienne*, un'attrice fallita che una crudele malattia tiene lontana dalla scena da lungo tempo; in lei proprio il ruolo di madre innesca il processo di catarsi artistica e morale: poco prima di morire, infatti, mente al marito pur di offrire a Denise, figlia naturale di un altro uomo, un riscatto sociale.

Entro questo panorama, Malot nella maggior parte delle madri del "milieu" popolare, mostra lo spirito propulsivo alla differenza di classe laddove il profilo della madre borghese è ritratto in una condizione di inglobamento psichico oltre che sociale, come Madame Deliphare, in *Victimes d'amour* o la madre di Zyte, nell'omonimo romanzo.

Un rapporto dicotomico e oscillatorio, che rende il racconto di Malot, secondo Foucault, «credibile e inedito» (p. 69); e l'autrice ravvisa a riguardo, nella difficile condizione della classe operaia e nella durezza della vita nelle campagne, le due piaghe del secolo.



Parimenti ricca, lucida e articolata appare la disamina degli altri quattro archetipi femminili a cui l'autore consacra il secondo capitolo del suo saggio: l'operaia; la seduttrice; l'ingenua; l'artista.

Ognuno dei personaggi femminili di Malot – avverte l'autrice – «reca in sé un tassello del grande mosaico che lo scrittore lascia da ricostruire ai posteri, un "tableautin d'après nature"» (p. 98) e paragona suggestivamente l'universo femminile di Hector Malot alla «Rhapsodie hongroise» (p. 99) di Listz suonata da Pompon, e conclude opportunamente rilevando che è proprio nella prolificità della sua produzione e nella costanza di una tipologia narrativa adeguata emozionalmente alla vicenda narrata, che si deve «ritrovare e riconoscere nel suo stile comunicativo una cifra stilistica peculiare che merita di essere studiata e approfondita» (p. 99).

Ai numerosi pregi del saggio già richiamati va aggiunto in fine quello di non lieve momento di un corredo bibliografico ricco ed aggiornato: una vera e propria "œuvre d'envergure" con cui dovranno fare i conti i futuri esegeti di Malot.

Un lettore scrupoloso e consapevole della bravura di chi ha compiuto l'opera è capace anche di cogliere la delicata sensibilità che risiede alla base del saggio: l'empatia dell'autrice nei confronti dello scrittore che non ha mai conosciuto è emblematica della passione che muove la ricerca e lo studio verso la materia in oggetto, che è insieme dissimulata e smascherata nel riportare l'appellativo di «Malot la Probité» (p. 37), epiteto coniato dalla giornalista Séverine nel febbraio del 1892 e utilizzato nel 2022 dalla stessa autrice Petrillo nella dedica del saggio al padre: «a mio padre, uomo probò» (p. 5).





IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale  
stampato nel mese di dicembre 2023

