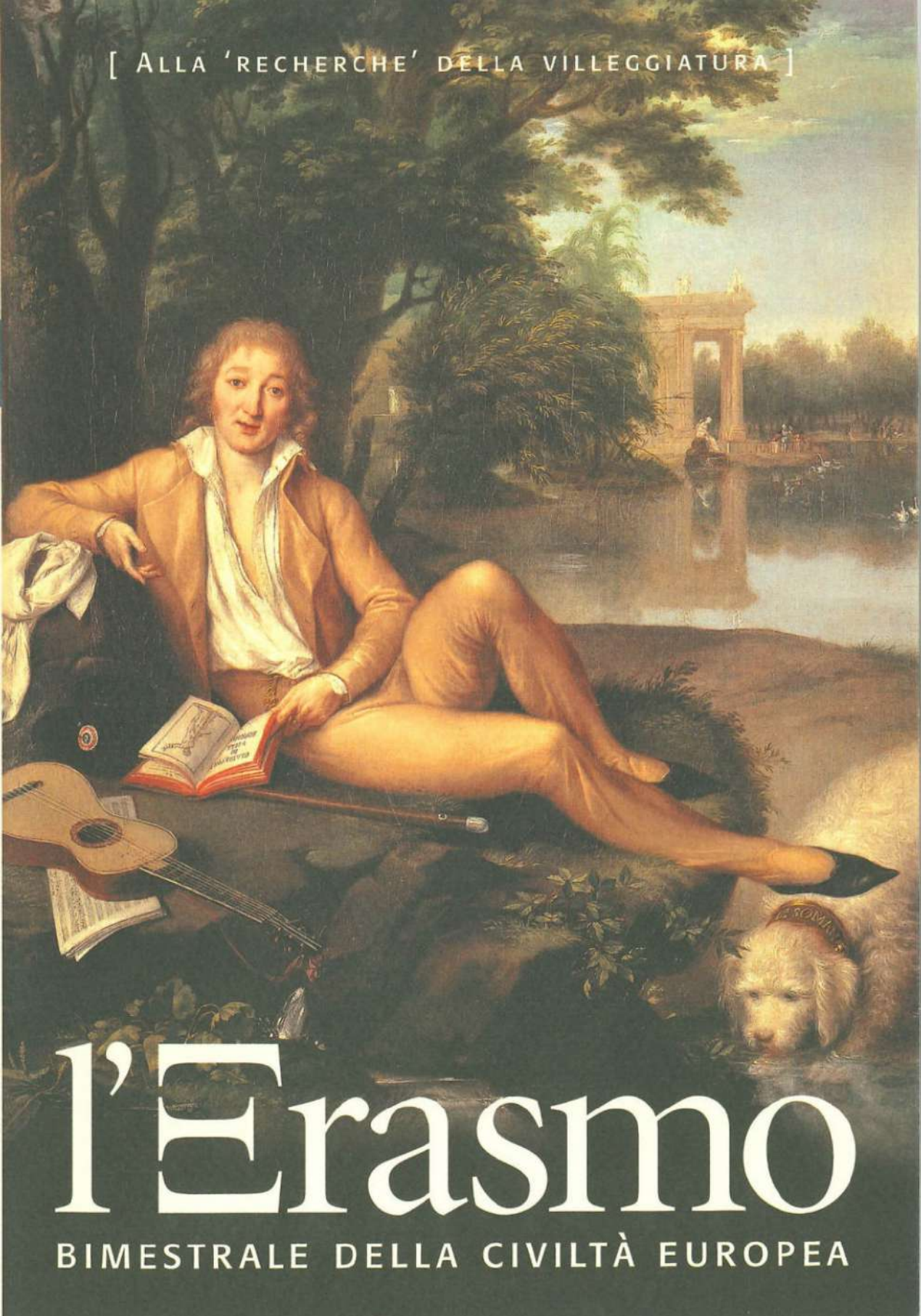


[ALLA 'RECHERCHE' DELLA VILLEGGIATURA]



l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



l'Erasmus

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei sindaci
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Michele Ciliberto, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Giuseppe Pontiggia,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Isabella Gianazza

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Ricerca iconografica
Francesca Petrilli

Referenze fotografiche
Agenzia Effigie, Milano; Archivio
Alinari, Firenze; Archivio Electa,
Milano; Archivio Sereni, Milano;
Azienda di Promozione turistica del
Comasco/ Daniela Ray; Biblioteca
del Politecnico di Milano; Comune
di Pagazzano (BG);
Kupferstichkabinett. Staatliche
Museen zu Berlin-Preussischer
Kulturbesitz/Jörg P. Anders, Berlino;
Giacomelli, Venezia; Giraudon-
Alinari; Mario Monge, Portoferraio;
Humberto Nicoletti Serra, Roma;
Angelo Saini, Milano; Archivio
Scala, Firenze; Mario Setter, Roma;
Wolfgang Wesener, Cavaso del Tomba
(TV); a p. 13, *Francesco Petrarca*
di Francesco Buonsignore; a p. 44,
Alessandro Manzoni a sessantatré
anni di Stefano Stampa e a p. 45,
Teresa Borri Manzoni di Francesco
Hayez sono riprodotte su concessione
del Ministero per i Beni e le Attività
Culturali; le illustrazioni alle pp. 37,
42 e 50 sono tratte dal volume
Acquossima Lombardia, Federico
Motta Editore, Milano 2001

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici di tutta l'annata saranno
compresi nel fascicolo di novembre-
dicembre

Stampa
Mondadori Printing, Verona

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo L. 25.000, € 12,91;
arretrati L. 35.000, € 18,08;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
L. 100.000, € 51,65;
estero L. 120.000, € 61,97

Pagamento a mezzo assegno
bancario o tramite c/c bancario
n. 19418.07 (ABI 0100306, CAB
206003) intestato alla Fondazione
Biblioteca di via Senato presso
il Monte dei Paschi di Siena, sede
di Segrate

ISBN 88-87945-30-6

Sped. in abb. post. comma 26 art. 2
legge 28/12/95 n. 549 - Reg. Trib.
di Milano n. 621 del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471- 77711416
Fax 02 76394757
Email: l.erasmo@katamail.com

© 2001 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

ALLA 'RECHERCHE' DELLA VILLEGGIATURA	Paolo Fedeli	PER NON APPARIRE VECCHI	4
	Giuseppe Frasso	«IL MIO SOLITARIO RIFUGIO»	12
	Gianmarco Gaspari	LEGGERE «AL REZZO DI UN ALBERO»	26
	Guido Bezzola	VIVERE NEL MIGLIOR MODO POSSIBILE	40
	Alberto Beretta Anguissola	ALLA 'RECHERCHE' DELLA VILLEGGIATURA	51
	Fernando Bandini	IL «POSTO DI VACANZA» DI VITTORIO SERENI	60
	Luigi Malerba	QUELLE CHE CONTINUO A CHIAMARE VACANZE	66
SPETTACOLI	Paolo Bosisio	GLI SPETTACOLI-ROMANZO	78
	Enrico Groppali	AL TEATRO DI VERDURA	86
IL LIBRO	Ottavio Lurati	QUANDO GLI EUROPEI DANNO I NOMI	88
	Marta Morazzoni	IL NOME, UN PROGETTO	94
BIBLIOFILIA	Ernesto Ferrero	NAPOLEONE IN BIBLIOTECA	98
L'OSSERVATORIO	Giuseppe Pontiggia	L'ARCAICO E CONTEMPORANEO ROMANZO DI NESSUNO	106
	Sergio Givone	IL RAGIONIER ROBINSON E LA COSCIENZA DI ZENO	110
	Marco Carminati	PAESAGGI D'ITALIA PER PIERRE ROSENBERG	112
	Adolfo Tura	MAZZOCCHI UCCELLESCHI E TARGHE JUVARRIANE	114
L'INEDITO	Carlo Vecce	CRONACHE DI POVERI AMANTI	117
	Beatrice Maltempi	DE PAULO E DARIA AMANTI	122
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	UNA NOTTE IN ALBERGO	124

PER NON APPARIRE VECCHI

*Gente che passeggia, che pesca, che studia,
che si scandalizza*

DI PAOLO FEDELI

SOSTIENE Celso, nell'esordio del suo trattato di medicina (I secolo d.C.), che i Romani in generale, gli intellettuali in particolare, conducono una vita antighienica, attaccati come sono alla città: l'uomo sano, invece, deve tenere un regime di vita differenziato, spostandosi ora in villa, ora in campagna; deve navigare, andare a caccia, riposare di tanto in tanto, ma più spesso tenersi in esercizio. Gli fa eco Plinio il Giovane (*Epistole* 1. 24), secondo cui un uomo di lettere ha bisogno di un podere, anche piccolo, per distrarre la mente e ricreare gli occhi: basta che possa misurarne a passo lento i confini, percorrere sempre lo stesso viottolo, conoscere le proprie piante.

I viaggi lunghi e faticosi per occupare il tempo libero costituivano una rarità: d'altronde l'inevitabile pericolo di burrasche marine non li favoriva. Non mancavano, però, gli impavidi viaggiatori per motivi turistici: come Tullo, amico e protettore di Propertio, che da tempo si trattiene a Cizico e percorre in lungo e in largo l'Ellesponto, attratto dalle amenità della regione. Ad esse il poeta oppone (*Elegie* 3. 22), come un bravo operatore turistico, le bellezze d'Italia, dall'Aniene al Clitumno, dal lago Albano a quello di Nemi, soffermandosi soprattutto su Roma, la sede più bella e gloriosa: come al solito il poeta elegiaco apprezza i paesaggi campestri e lacustri, ma continua a prediligere la città, che è la sede degli amori.

Ai viaggi in terre lontane i Romani preferiscono per le loro

vacanze e per i loro periodi di *otium* più semplici e meno impegnativi spostamenti, lungo itinerari che portano non lontano da Roma e assumono i tratti del viaggio ideale, perché la mèta coincide con la conquista del riposo e della quiete. Plinio il Vecchio nella sua *Storia naturale* (35. 116 s.) ci descrive pitture parietali pompeiane di epoca augustea in cui sono raffigurate case di campagna, porti e paesaggi ameni, boschi, colline, peschiere, canali, fiumi, spiagge e, inserite in quell'ambiente, persone che passeggiano, navigano, pescano, cacciano, oppure si dirigono su carri o a dorso d'asino verso imponenti ville agresti, circondate da laghi e stagni.

La moda della villeggiatura, per gli aristocratici e per i ricchi, s'identifica a partire dall'ultimo secolo della repubblica con l'indispensabile ricerca dell'*otium*, cioè del tempo libero dalla vita politica e dagli affari. I letterati, che solo in rari casi sono anche uomini politici, si adattano a un tale ritmo di vita quando intendono riposare lo spirito o ricercare la necessaria concentrazione lontano dalla città. In tal senso è soprattutto la campagna a configurarsi come l'ambiente ideale per ritemprarsi e rimettersi in sesto. Il bel mondo galante, invece, preferisce le spiagge alla moda e i ricconi fanno a gara per annettere addirittura il mare alle loro ville, atteggiandosi l'odio e il biasimo di Orazio: il poeta considera come un

Veduta di una casa romana, I sec. d.C.; affresco. Castellammare di Stabia, Antiquarium



Giovan Battista Lusieri,
*Il golfo di Baia,
nei dintorni di Napoli,*
inizio del sec. XIX;
acquerello, penna
e matita, 59,8 x 97 cm.
Collezione privata



attentato alla natura la costruzione di piscine di acqua marina. In compenso sconosciuta ai Romani è la villeggiatura in montagna: nei confronti dei monti, d'altronde, essi non hanno mai nutrito né un interesse paesaggistico né un ardore alpinistico; non a caso le piante alpine sono totalmente ignote ai botanici latini e l'unico monte per il quale si hanno notizie di ripetute ascensioni è l'Etna, ma per la sua natura vulcanica.

Cicerone organizza il suo tempo libero in modo da non trascurare nessuna delle sue numerose ville (almeno otto, forse addirittura undici): d'altronde le ville costituiscono uno *status symbol*, il segno della riuscita nella vita politica e sociale. Cicerone ne ha sul litorale (il *Formianum* e la villa di Anzio), sul lago Lucrino (il *Cumanum*), su un'isoletta fluviale (il *Puteolanum*), nella campagna romana (il *Tusculanum*), nei pressi di Pompei (il *Pompeianum*), tutte fornite di un'adeguata biblioteca perché anche l'attività culturale abbia un suo posto accanto ai momenti di *relax*. Con una simile disponibilità è imbarazzante per lui fare progetti per la villeggiatura, e agli amici che vogliono godere della sua compagnia si prospetta una peregrinazione estiva di villa in villa. Arpino, in ogni caso, è il suo soggiorno preferito durante le vacanze: la proprietà di famiglia, collocata in una felice posizione fra il Liri e il Fibreno, gli ha permesso di creare canali, cascate, fontane, e l'ambiente fluviale è ideale per un soggiorno distensivo.

A distanza di un secolo e mezzo sarà Plinio il Giovane a prediligere le sue ville come luogo ideale della villeggiatura. Con ampiezza di dettagli egli descrive quella Laurentina, situata su un'ampia spiaggia, su cui dà direttamente la sala da pranzo, mentre nella parte posteriore si gode una splendida vista dei boschi e dei monti in lontananza: stanze da letto, bagni, anticamere, gallerie, biblioteche e terrazze si susseguono in modo armonioso, e il luogo consente al fortunato proprietario di stare al mare, ma di sentirsi al tempo stesso in montagna. Le sue ville predilette sono le due sul lago di Como: l'una, posta su una rupe, domina il lago, l'altra, invece, lo costeggia; Plinio è solito chiamare la prima «tragedia», perché sembra innalzarsi sugli alti coturni degli attori tragici, l'altra «commedia», perché sembra calzare i sandali degli attori comici. Di lì è bello osservare i pescatori intenti all'opera o divertirsi a gettare l'amo addirittura dalla propria camera da letto. Insomma, più le ville sono lussuose, più il loro proprietario è involgiato a villeggiarvi.

Più modestamente, agli inizi del principato augusteo, Orazio sospira al pensiero del potere che in Sabina gli è stato donato da Mecenate: lì dimentica la vita caotica di Roma, lì i cibi sono frugali e genuini, e le cene uniscono il padrone, gli amici e i servi. All'amico Quinzio il poeta (*Epistole* 1. 16) fornisce una descrizione minuziosa del fondo sabino, indicandogli l'esposizione ai raggi del sole, gli abbondanti raccolti, la presenza di un corso d'acqua e il clima favorevole. La villeggiatura in campagna s'identifica in Ora-



La Villa Pliniana a
Torno sul lago di Como

zio con la fuga dalla città e dai suoi mille fastidi, con la ricerca dell'*angulus*, cioè del luogo appartato, lontano dal clamore e dagli sguardi della folla. Durante i freddi inverni, però, il poeta non trascura qualche audace puntata verso il mare e all'amico Vala chiede notizie su Velia e Salerno (*Epistole* 1. 15): gli interessa conoscere il clima, le strade per giungervi, le possibilità di darsi alla caccia e alla pesca. In quanto al vino, se è in campagna può berne di qualsiasi tipo, ma quando si reca in vacanza al mare vuole un vinello scacciapensieri, che non lo faccia apparire molto vecchio agli occhi di qualche ragazza.

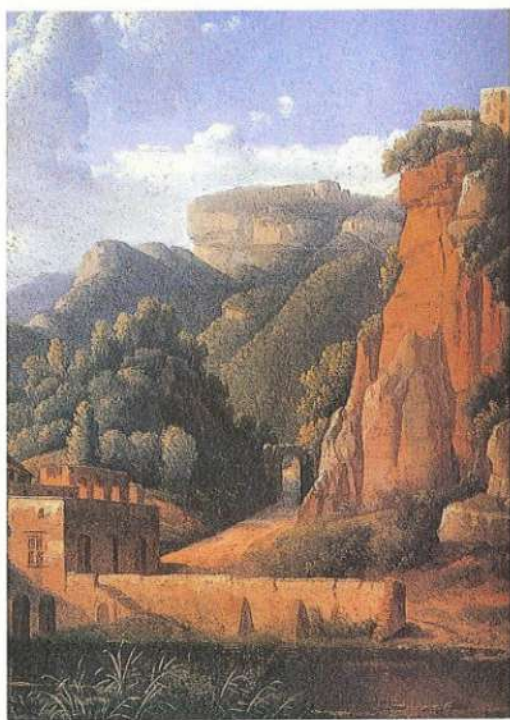
Legata in gran parte alle cure termali, la villeggiatura al mare dei Romani si sviluppa dalle coste meridionali del Lazio sino al golfo di Sorrento e celebra i suoi fasti tra la fine della repubblica e il I secolo d.C. Strabone e Plinio il Vecchio esaltano le attrattive turistiche della Campania e ne elencano compiaciuti le splendide coste e la mitezza del clima. In quei luoghi ville e alberghi si moltiplicano anche per la presenza di vene d'acqua calda, e il tempo della villeggiatura diviene anche il tempo dei corteggiamenti e dei tentativi di seduzione. Quando Cicerone – nel suo discorso in difesa di Celio – attacca violentemente la nobile e attraente Clodia (la Lesbia catulliana) per la sua vita dissoluta, ne mette in risalto non solo le orge, gli amorazzi, i banchetti, i canti e le baldorie, ma anche la vita a Baia, i festini sulle spiagge e le gite in barca.

Baia, appunto, fra Pozzuoli e Miseno, era la stazione balneare alla moda, fonte d'infelicità per gli squattrinati poeti d'amore, che non avevano i mezzi per seguire sin laggiù le donne amate.

Massimo d'Azeglio,
*La campagna romana
con il Monte Soratte*,
1824; olio su tela,
17 x 45 cm.
Torino, Galleria Civica
d'Arte Moderna
e Contemporanea



D'altronde – come si è detto – il poeta elegiaco ama la città, e la villeggiatura non rientra nei suoi orizzonti, anche perché la tranquillità e gli svaghi non avrebbero senso per chi, come lui, si compiace della sofferenza d'amore: e poi, imbecille com'è, egli non sarebbe neanche in grado di dare la caccia alle lepri! In compenso è la donna amata a conoscere gli ozi della villeggiatura, così gravidi di amorose incognite, mentre il poeta, in città, si rode il fegato per la gelosia e invano cerca di convincersi che nulla accadrà, che l'amata trascorrerà il suo tempo pensando a lui. Properzio (1. 11) immagina la sua Cinzia a passeggio nel centro di Baia, la vede mentre su una barchetta indugia sull'acqua del Lucrino o, ancor peggio, mentre giace fra le braccia di uno spasimante, mollemente sdraiata sulla spiaggia: e non può che maledire il tempo della villeggiatura e Baia, sede di ogni vizio. Ovidio, più accorto, preferisce il ruolo di precettore d'amore a quello dell'amante infelice: allora Baia (*Ars amatoria* 1. 235 s.) assurge a luogo ideale per chi desidera facili conquiste.



Alexandre-Hyacinthe
Dunouy, *Le rovine
della Villa di Stabia*,
1808 – 1814; olio su
carta, 21,5 x 16,5 cm.
New York, collezione
privata

Nonostante questa solida fama, o forse proprio grazie ad essa, il golfo di Napoli continuerà ad attrarre i ricchi romani quale meta ideale dei periodi di ozio. Anche per Stazio quei luoghi, legati al ricordo del padre e dell'infanzia, sono i più belli del mondo: nelle *Selve* egli tesse l'elogio della villa sorrentina di Pollio Felice e soffre quando capisce che la moglie preferisce Roma al previsto ritorno nella terra d'origine; per convincerla indugia nella descrizione delle tempeste di fuoco che si sviluppano lungo i fianchi del Vesuvio, della baia di Pozzuoli con la sua spiaggia che ospita gente di ogni parte del mondo, di Napoli popolata di forestieri non meno che di cittadini, delle dolci colline di Sorrento dai magnifici panorami, della frescura estiva e dei prodigi delle cure termali.

Ernst Fries, *Tivoli,
le cascate e il tempio
di Vesta*, circa 1830;
olio su tela,
43,8 x 37,8 cm.
Collezione privata

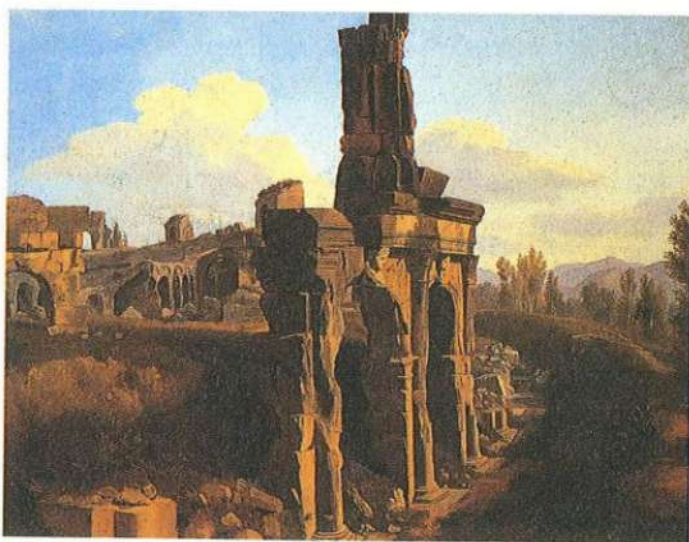


Insomma, quelle terre tanto legate alle antiche leggende grazie all'antro della Sibilla cumana e alla via Erculea, ora attirano i turisti come un tempo richiamavano gli eroi del mito.

Quei luoghi, però, rimangono indissolubilmente legati all'idea della dissolutezza e in quanto tali attirano gli strali dei moralisti, in primo luogo di Seneca, che ha scelto Baia per la villeggiatura, ma se n'è andato via di corsa il giorno dopo il suo arrivo: a Lucilio egli scrive (*Epistole* 51. 4 ss.) che non c'è proprio bisogno di vedere gente ubriaca che girovaga sulla spiaggia o fa baldoria in barca; il severo Catone – garantisce Seneca – non avrebbe mai soggiornato a Baia per guardare le adultere che se ne vanno in battel-

lo o per ascoltare i cori notturni. A che servono – egli si chiede – i bagni caldi e le saune, quando invece è la fatica che dovrebbe spremere il sudore? E ammonisce, serio come sempre, citando l'esempio di Annibale fiaccato dagli ozi campani dopo aver vinto le nevi alpine. L'uomo saggio, dunque, dovrà scegliere luoghi austeri e privi di tentazioni: perché l'eccessiva bellezza dei paesaggi snerva lo spirito e indebolisce il vigore, mentre la mancanza di attrattive lo fortifica e lo rende adatto a grandi imprese.

Non la pensava allo stesso modo Ovidio, costretto dall'editto di relegazione dell'inflessibile Augusto a una perpetua villeggiatura nella lontana Tomi, che in lui acquista i contorni della terra ai limiti estremi dell'impero, ai confini col freddo eterno: un luogo detestabile, il più triste del mondo, una terra spoglia di alberi e di verde che non produce frutti e offre solo cibi malsani. Ma, poiché il clima di 2000 anni fa non poteva aver nulla a che vedere con quello delle glaciazioni, è evidente che Ovidio esagera per suscitare un'adeguata commiserazione nei confronti della sua triste sorte. Per questo, il luogo dove oggi sorge Costanza – la rinomata stazione balneare sul mar Nero – diventa in lui una terra dalle nevi perenni, tanto diversa non solo dalla Baia celebrata nei giovani anni, ma anche dalla stessa Roma: la città che agli occhi dell'esule appare come la terra sempre sognata, come la villeggiatura di tutta una vita ormai perduta.



Antonio Marinoni,
*Le rovine dell'anfiteatro
di Capua*, circa 1827;
olio su tela, 34 x 45 cm.
Bassano del Grappa,
Museo Municipale

«IL MIO SOLITARIO RIFUGIO»

Ospite dei Visconti sulle rive del Lambro e dell'Adda

DI GIUSEPPE FRASSO

QUANDO il Petrarca giunse a Milano dalla Provenza, nella seconda metà di giugno del 1353, sapeva che non sarebbe più tornato ad Avignone; non sapeva, però, in quale città della penisola avrebbe posto la propria residenza. Lo attraevano Mantova e Padova, non gli erano graditi, seppur per motivi diversi, altri luoghi che ben conosceva: Parma, Firenze, Roma, Napoli.

Passate le Alpi e arrivato a Milano, si recò in visita di cortesia al signore della città, l'arcivescovo Giovanni Visconti; l'arcivescovo era di fede ghibellina, così come lo erano i Colonna, gli antichi protettori del poeta; con costoro, dopo le drammatiche vicende di Cola di Rienzo, a favore del quale il Petrarca si era in un primo tempo schierato, il poeta sapeva che sarebbe stato ormai impossibile tornare in consuetudine. Il Visconti lo invitò a restare in città e, alle obiezioni di Petrarca che gli faceva presente la propria necessità di godere di silenzio e tranquillità, l'arcivescovo rispose garantendogli l'uno e l'altra, pur entro le mura di Milano. Petrarca accettò: a Milano restò per otto anni.

Andò ad abitare presso Sant'Ambrogio (forse proprio in qualcuno degli edifici del monastero); e, nell'epistola *Familiare* XVI. 11, del 23 agosto 1353, indirizzata all'amico fiorentino Francesco Nelli, così descrive la sua residenza:

...io abito nella parte più lontana della città, a ponente, presso la basilica di Sant'Ambrogio. La casa è salubre, posta sul piano

sinistro della chiesa, e ha davanti a sé la cupola ricoperta di piombo e le due torri della facciata, di dietro le mura della città e campi fronzuti, e spazia sulle Alpi già coperte di neve in questa fine d'estate (trad. di E. Bianchi).

Certo può stupire la serenità quasi da idillio che – a detta del poeta – circondava Sant'Ambrogio in quei primi anni della seconda metà del Trecento; d'altra parte, cinque secoli dopo, il Giusti ricordava di essere capitato una mattina «in Sant'Ambrogio di Milano/in quello vecchio, là fuori di mano». Con che animo richiamare ora alla mente le parole dei due poeti, mentre si attraversa, con un po' di timore, seppur aiutati da un provvido semaforo, e cercando di inalare la minor quantità possibile di veleni emessi dagli scarichi dei mezzi pubblici e privati, l'incrocio che lega le attuali via Carducci e via San Vittore?

Pure molto appartata e silenziosa dovette essere l'abitazione nella quale il Petrarca si trasferì nel 1359 presso il monastero benedettino di San Simpliciano.

Comunque sia, durante la permanenza a Milano, Francesco Petrarca venne impegnato dai Visconti in molti e significativi incarichi; non stupisce, dunque, che il poeta si ritirasse qualche volta per brevi periodi di riposo, quasi tutti concentrati tra l'incipiente e l'avanzato autunno, in località della campagna milanese. In verità, pochi mesi dopo aver deciso di sostare a Milano, trascorse uno o due giorni ospite presso il castello visconteo di San Colombano al Lambro; così descrive il borgo, non rinunciando a impreziosire la descrizione con la sua ampia dottrina (*Familiari* XVII. 5):

Le falde del colle lambisce il Lambro, fiume piccolo, ma limpido, adatto a navi modeste, il quale, scendendo da Monza, entra

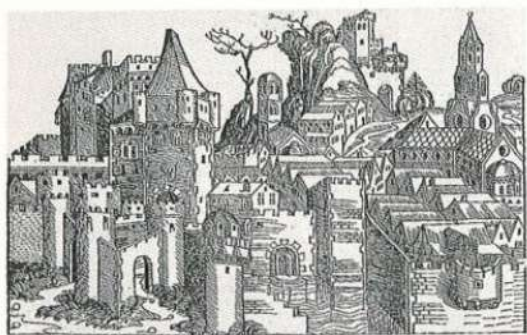


Francesco Buonsignore,
Francesco Petrarca,
fine sec. XV;
olio su tela, 32 x 22 cm.
Roma, Galleria
Borghese

Friedrich Braum,
Johann Hogenberg,
Mediolanum,
1575 – 1585;
acquaforte acquerellata,
40 x 30,3 cm. Roma,
collezione privata







Hartmann Schedel,
Liber chronicarum,
Anton Koberger,
Norimberga 1493;
xilografia,
22,5 x 14,3 cm: f. 72r

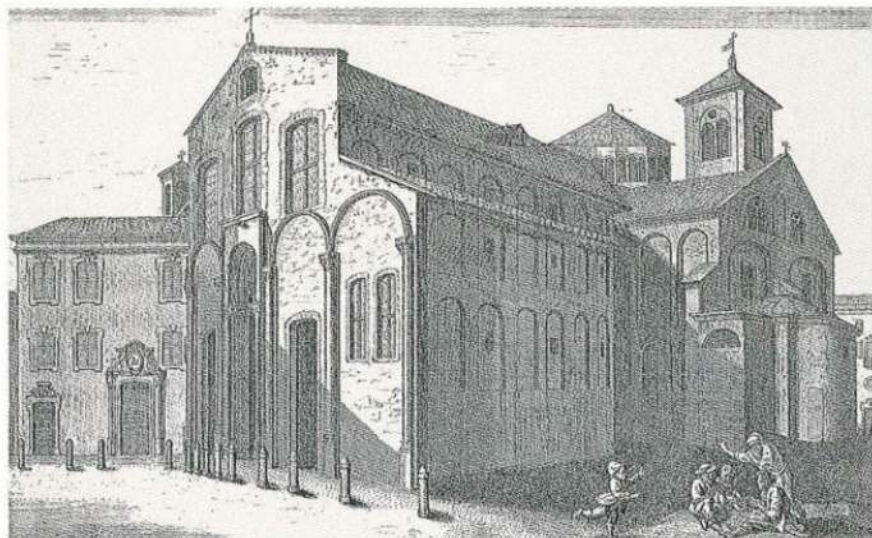
nel Po un poco lontano da qui. Dal lato di occidente trovi gradita solitudine, dolce silenzio e ampia veduta. Non mi ricordo di aver mai goduto da un luogo così poco elevato una vista così larga e magnifica. Movendo appena l'occhio si vedono Pavia, Piacenza e Cremona e molte altre città famose. [...]

Dietro le spalle abbiamo le Alpi, che con i loro gioghi nevosi ci separano dalla Germania, e toccano le nubi e il cielo; davanti agli occhi l'Appennino e innumerevoli paesi tra i quali Casteggio, famoso per il ricordo che ne fanno gli storici della guerra punica, e le rive del Po, dove in fiero e duro conflitto il duce romano Marcello, ucciso Viridomaro re dei Galli Insubri, riportò sui nemici per la terza volta le spoglie opime; e poi sotto i piedi, il Po stesso, che con lungo giro divide le fertili campagne (trad. Bianchi).

Ma parrebbe essere stato Pagazzano il luogo, diciamo così, di villeggiatura più gradito al poeta durante il periodo milanese; sì, proprio quel Pagazzano – ci informa la stampa quotidiana – dove, nelle acque del fossato che circonda il maniero visconteo, nel quale o presso il quale dovette risiedere allora il poeta, pare si siano rilevate inquietanti tracce di cianuro. Nel paese, posto a circa trenta

Philippe-Louis
Debuicourt, *Veduta
della chiesa
di Sant'Ambrogio
a Milano*; incisione,
da un disegno
di Thomas-Charles
Naudet, 1812 – 1828





Giulio Cesare Bianchi,
Facciata della basilica
di San Simpliciano;
incisione, in Giorgio
Giulini, *Memorie
spettanti alla storia,
al governo ed alla
descrizione della città,
e della campagna di
Milano*, Stamperia
Gian Battista Bianchi,
Milano 1760 - 1765

chilometri a est di Milano e a quindici a sud di Bergamo, Petrarca soggiornò nell'autunno del '57 (dopo aver trascorso l'estate nella allora tranquilla certosa di Garegnano, sita nel punto dove oggi le autostrade che vengono da Nord, da Ovest e da Est si uniscono per entrare in Milano). Vi ritornò nel settembre del '58 e lavorò ai *Triumphs*; ce lo insegna la noticina autografa, posta in capo al f. 17r del suo celebre scartafaccio Vat. Lat. 3196, che legge «correxī utcumque mercurii puto iam post horam. 3. septembris. 12. pagazzani». Vi ritornò di nuovo nell'ottobre del '59 – aveva pensato di trasferirsi lì fin da luglio, ma disordini militari lo convinsero a ritardare la partenza –; racconta la vicenda in una lettera all'amico Giovanni Boccaccio (*Familiari* XXII. 2):

...ultimamente però, poiché il timore era più grande del pericolo, ai primi di ottobre, tardi ma in tempo, vinta da desiderio la trepidazione dell'attesa, venni alle rive dell'Adda, dove da qualche tempo ho il mio solitario rifugio (trad. Bianchi).

E da Pagazzano – dove aveva lavorato al *Bucolicum Carmen* e dove aveva affidato a Tommaso da Ferrara alcuni sonetti perché fossero consegnati a un altro Tommaso, probabilmente a Tommaso Bombasi – il Petrarca raggiunse, l'11 ottobre, Bergamo, per far piacere a un suo caldo ammiratore, l'orafo Enrico Capra. La giornata



Veduta del Castello di
Pagazzano (Bergamo)

fu defaticante, ma ricca di affettuosi e pubblici riconoscimenti; il giorno seguente il poeta ripartì da Bergamo, per giungere, sul far della notte, a Pagazzano (*Familiari* XXI. 11).

Che Pagazzano fosse nel cuore del Petrarca risulta anche da un piccolo, ma prezioso documento, una letterina di Bernabò Visconti, scovata e pubblicata dal Riva nel 1922,

che dovrebbe risalire alla fine di luglio o ai primi di agosto del 1364. A quella data Petrarca aveva ormai lasciato Milano alla volta del Veneto, ma, probabilmente, i Visconti speravano di riaverlo tra loro; infatti Bernabò ordinava a Maffeo Maggi di risparmiare dalla distruzione il fortilizio di Pagazzano, nella Ghiaradadda, che egli aveva messo a disposizione di Francesco Petrarca.

Non se ne ha certezza, ma, tra l'ottobre e il novembre del 1367, quando si trovava a vivere tra Venezia e Padova, il Petrarca sostò forse ancora per qualche giorno, in occasione di un viaggio a Pavia, nel suo amato e solitario rifugio abduano.

BIBLIOGRAFIA

G. Riva, *Una villa sconosciuta del Petrarca a Pagazzano*, "Archivio storico lombardo", 49 (1922), pp. 404-406.

F. Petrarca, *Le familiari*, a c. di V. Rossi, voll. 4, Firenze 1933-1942.

A. Romano, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955.

E.H. Wilkins, *Petrarch's eight years in Milan*, Cambridge, Mass., 1958.

E.H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, Milano 1964, 1970.

LEGGERE «AL REZZO DI UN ALBERO», IN UN ANTRO O IN BARCHETTA

Parini, e altri nelle ville del giovin signore

DI GIANMARCO GASPARI

LA cultura del Settecento si è nutrita vitalmente degli *otia* ap-
paganti della campagna e della villa. E se la celebre 'trilogia'
goldoniana mette in ridicolo gli eccessi di un «innocente diverti-
mento» – come l'autore riepilogherà nei *Mémoires* – nel momen-
to in cui s'avvia a diventare «una passione, una mania, un disordi-
ne», tanto da farsi ormai argomento «fecondo di ridicolo e di stra-
vaganze», sarà da sottolineare quanto più numerose siano invece
state le voci entusiaste di quei cerimoniali insieme appartati e so-
lenni, dove naturalezza e sfarzo si univano per festeggiare gli ulti-
mi sussulti dell'età che meglio d'ogni altra poté dire di aver cono-

Martin Knoller, *Ritratto
di Giuseppe Parini*,
1775 – 1780; olio su
tela, 59 x 44 cm.
Milano, Pinacoteca
di Brera



sciuto «le bonheur de vivre». Se gli ombrosi
viali di una splendida dimora di campagna
ospitavano le conversazioni che, nel *Newto-
nianismo per le dame* di Francesco Algarotti,
introducevano l'Italia all'impervio tentativo
della divulgazione scientifica, alle *Villeggiatu-
re* intitolò un suo poemetto Clemente Bondi;
e della campagna e della villa si dedicò a tesse-
re una celebrazione ininterrotta ancora Ippo-
lito Pindemonte, in quelle *Poesie e prose cam-
pestri* che rappresentano uno dei migliori
frutti dell'estrema tradizione arcadica, alle
quali presto l'autore avrebbe aggiunto – prima
ventata di una nuova sensibilità che giungeva

a scuotere anche le aiuole e le bordure delle «ville di delizia» – un fortunatissimo saggio sui *Giardini inglesi*:

Fonti e colline
chiesi agli dèi;
m'udiro alfine,
pago io vivrò.

Nella comune matrice arcadica, non parrebbe diverso il tono con cui l'altro poeta, meno provvisto di mezzi, qualche decennio prima, descriveva il suo ritorno al villaggio natale:

Colli beati e placidi
che il vago Èupili mio
cingete con dolcissimo
insensibil pendio,
dal bel rapirmi sento,
che natura vi diè;
ed esule contento
a voi rivolgo il piè.

Ma il Parini della *Vita rustica*, come poi quello della *Salubrità dell'aria*, aveva aggiornato il suo credo bucolico a una realtà ben diversa da quella della Parma del Bondi o della Verona del Pindemonte. Quel «natio aere» cui si aprono i polmoni del visitatore, nella minima ma precisa fisiologia respiratoria tracciata nell'esordio della seconda ode, contrasta recisamente con i vapori ammorbanti e i miasmi pestilenziali della Milano di metà secolo, che dunque volentieri l'«esule» si lascia, sia pure per poco tempo, alle spalle. I commentatori delle *Odi*, primo fra tutti il Salveraglio (1881), ricordano che fin dai primi decenni del Seicento i governi replicavano editti e gride che insistevano con fermezza sui limiti da imporre, entro la cerchia delle mura urbane, alle necessità fisiologiche della convivenza. Sono documenti che gettano una luce spietata sui lati che ci sono rimasti ignoti degli agglomerati urbani, quelli mantenuti volentieri in ombra dagli stessi pittori votati al

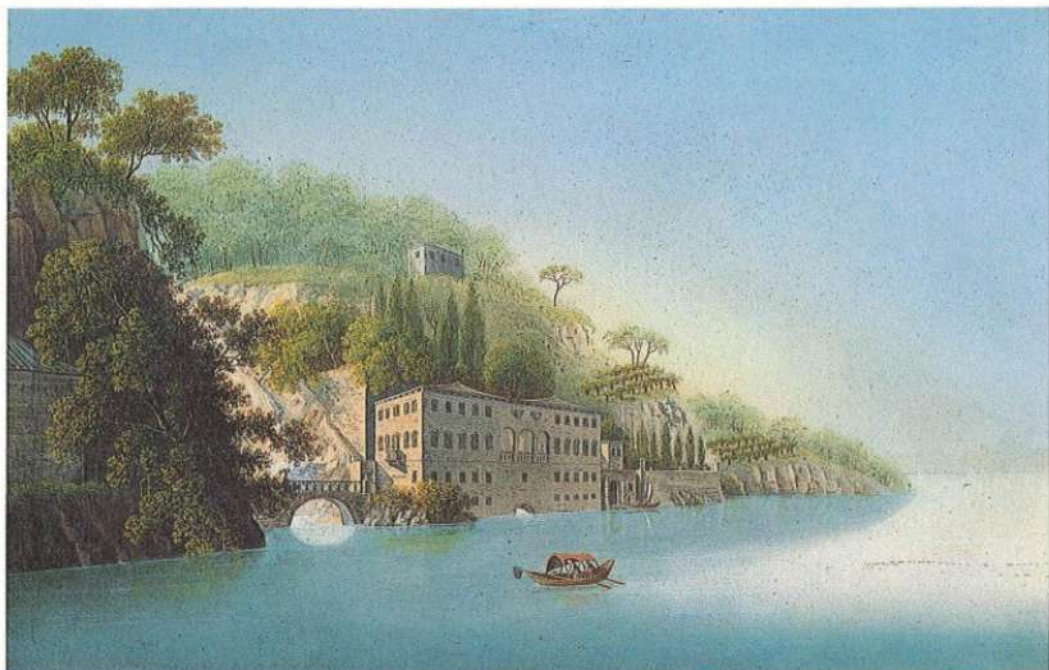


Giuseppe Zais,
L'altalena, circa 1750;
olio su tela, 55 x 39 cm.
Venezia, Gallerie
dell'Accademia

realismo: se ne sprigiona l'odore acre delle carcasse delle bestie macellate, il fumo dei fuochi accesi a ogni angolo di via, il fetore dei mille rigagnoli che nessuna «navazza stercoraria» era ancora riuscita a debellare, come pure imponeva un'ultima grida, già a ridosso dell'ode di Parini, nell'aprile del 1756¹.

Si capisce che in quel clima si facesse urgente discutere di un problema che non ha ancora perso attualità né carica polemica. Dobbiamo, infatti, *La salubrità dell'aria* al 'tema' proposto ai suoi membri dall'Accademia milanese dei Trasformati, per una loro seduta dell'anno 1759. L'Accademia, che

conservava il nome illustre di un'istituzione milanese del Cinquecento, era stata fondata nel 1743 dal conte Giuseppe Maria Imbonati: nel suo palazzo milanese di contrada del Marino (sull'area dove nel 1876 fu edificato il Teatro Manzoni) si tenevano periodicamente «pubbliche e private adunanze», spesso consacrate a soggetti d'attualità. Il ruolo fondamentale dell'Accademia nella rinascita culturale della Milano settecentesca è già stato più volte sottolineato (ne fecero parte gli stessi Verri e Beccaria), anche e specialmente perché vi si promosse una delle più illustri stagioni della poesia dialettale milanese, quella, tra Tanzi e Balestrieri, che fu nido al volo d'aquila del Porta. Ma non si può mancare di sottolineare anche l'aspetto conviviale di quelle riunioni, che periodicamente spostavano i numerosi accademici da Milano a Cavallasca, presso Como, non lontano dalle sorgenti del Seveso, dove l'Imbonati offriva loro la ricca ospitalità della sua splendida villa. Qui, nella fastosa cornice di un giardino ricco di «terrazze a ripiani, di pittoresche grotte, allietate da giuochi d'acqua e da statue» – tanto



Johann Ludwig Bleuler
(1792 – 1850), *Veduta
della Villa Pliniana*,
tempera, 32 x 49 cm.
Milano, collezione
privata

che la sua bellezza poté essere ancora celebrata da Pirandello (impegnato a Como nel servizio militare) nella prima delle *Elegie renane* –, Parini soggiornò nella sua duplice veste, di accademico trasformato e di precettore del primogenito dell'Imbonati, il contino Carlo, che legò poi il suo nome a quelli di Giulia Beccaria e del Manzoni.

Giuseppe Parini era stato accolto in Accademia nell'estate del 1753, grazie a quel suo primo volumetto di versi, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, che aveva perentoriamente prefigurato nel giovane abate l'atteso alfiere di una nuova classicità. Dall'anno successivo quelle aperture gli guadagnarono l'incarico di precettore dei quattro figli della duchessa Vittoria Serbelloni. Alle villeggiature di Cavallasca ecco così alternarsi quelle nella villa nobiliare di Gorgonzola, o alla «Quiete» di Bovedro in Tremezzina, sul lago di Como.

Se il primo biografo di Parini, Francesco Reina – che gli fu allievo e che ne procurò, nei primi anni dell'Ottocento, la prima monumentale edizione completa delle *Opere* – accenna di fuggita a come il poeta amasse, in quei soggiorni campestri, sdraiarsi a leggere «o al rezzo di un albero o ne' freschi antri romiti o in una barchetta», qualche particolare più sapido circa le sue frequenti vil-



Bernardino Nocchi,
*Ritratto di Camillo
 Borghese su sfondo
 di lago*, 1798 - 1799;
 olio su tela, 74 x 62 cm.
 Torino, Galleria
 Sabauda

leggiature ci può mettere innanzi una vecchia pubblicazione dello Spinelli, che, forte anche di qualche longeva testimonianza orale, racconta di come al poeta fosse possibile fare «proprio il comodo suo presso i suoi ospiti principeschi», al punto che «in Bolvedro si ricorda ancora come spesso lasciasse i loro convegni per far la corte alla bellissima Caterina Azzalina di Doro, ivi locandiera, moglie di Pietro Magatti»² (aneddoto che, vista la recente ripresa d'interesse per il pittore varesino, rende in qualche modo omaggio anche alla più volte ribadita competenza artistica di Parini).

La duchessa Serbelloni, allora legata sentimentalmente a Pietro Verri, donna curiosa e intelligente, ebbe parte notevole – come è noto – nella biografia pariniana: la tradizione vuole che sia stato proprio un diverbio tra lei e il Parini, con la conseguente fuga del poeta dalla villa di Gorgonzola, ad aprire una nuova via alla sua opera, con la satira spietata del mondo nobiliare e dei suoi vacui rituali. «È osservabile – si legge ancora nella biografia del Reina, subito oltre le parole sopra riportate – che stese i suoi poemetti sul lago di Como a Malgrate da Candido Agudio amicissimo suo, ed a Bellagio dal conte della Riviera, ove la bella natura di que' luoghi ameni risvegliavagli l'estro, e l'invitava a poetare»³.

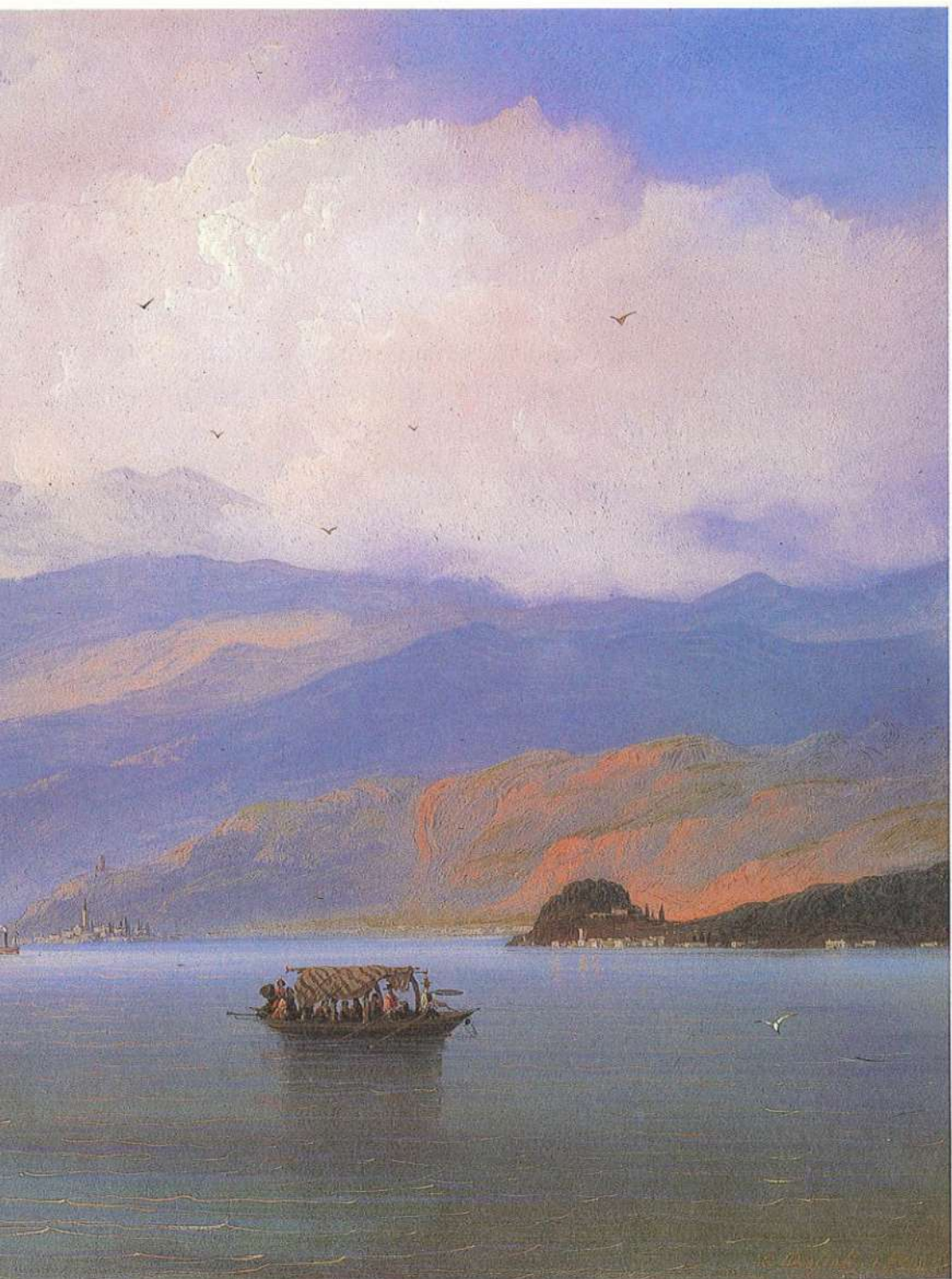
Sempre sul lago, dunque, dovette essere ospite anche della splendida villa degli Sfondrati della Riviera, una delle più belle d'Italia, edificata da papa Gregorio XIV sul luogo dove pare sorgesse la villa detta *Tragoedia* di Plinio il Giovane: sul promontorio, all'e-



Friedrich Loe, *Veduta della Villa Tanzi presso Torno sul lago di Como*, circa 1850; disegno, 21,5 x 27,5 cm. Milano, collezione privata

Carlo Bossoli, *Tramonto a Balbiano*, 1846; tempera, 38,5 x 59 cm. Milano, collezione privata





strema punta del triangolo che divide il lago in due rami. Il suo magnifico parco boscoso, con l'elaborata architettura dei viali e delle grotte artificiali, e soprattutto il «grandioso panorama» che se ne gode, nella testimonianza di un intenditore come Stendhal trovavano eguali soltanto «nel più bel luogo del mondo», la baia di Napoli: che poteva sì «eguagliare» la vista «dall'ardito promontorio» lariano, ma «non certo superarla».

E a Malgrate, di fronte a Lecco, nella casa degli Agudio (il canonico Giuseppe Candido, socio dei Trasformati, offrì spesso a Parini, come già al Balestrieri e al Tanzi, il suo soccorso economico e l'ospitalità del palazzo che aveva riccamente restaurato), è appunto fama che Parini scrivesse gran parte del *Mattino*; fama almeno in parte impugnata da Giuseppe Fumagalli, che nel primo centenario della morte del poeta (1899) volle tentare l'impresa di una sua biografia per immagini: «questa – chiosa, dunque, l'*Albo pariniano* – è tradizione che si ripete [...] per molte delle case abitate e non abitate dal Parini». È però confermato dallo stesso Fumagalli, per rimanere ai dintorni di Bellagio, che il poeta del *Giorno* fu spesso accolto dall'amico Giacomo Rezia, docente di anatomia all'Università di Pavia, nella sua dimora di Regatola. E dopo che i Serbelloni gli chiusero le porte di Gorgonzola e di Bolvedro, ne furono buoni succedanei, con la Cavallasca dei Trasformati, anche la

Francesco Zuccarelli,
Veduta del Castello
Borromeo a Peschiera
Borromeo,
circa 1748 – 1750; olio
su tela, 120 x 160 cm.
Isola Bella, Collezione
Borromeo





Martin Knoller,
*Giunone invia il Sonno
a Nettuno*,
1770 - 1780; affresco.
Milano, Palazzo Greppi

villa Marliani di Arluno, fra il Ticino e l'Olona («Vi fu più volte ospite il Parini – certifica anche questa volta l'*Albo* del Fumagalli – il quale, a quanto si racconta, dilettavasi a disputare col parroco di cose teologiche delle quali s'intendeva più che non si crederebbe»)⁴, e soprattutto gli splendidi possedimenti, tra la Brianza e il lago di Como, a Balbiano, del cardinale Angelo Maria Durini.

Nella sua residenza al Mirabellino di Monza – poi espropriata dal Beauharnais per estendervi il parco della Villa Reale – il cardinal Durini fece collocare i busti degli amici Parini e Balestrieri, dei quali fu munifico e affettuoso protettore, egli stesso buon poeta in versi latini (ne fu tradotta una parte in italiano, da Gaspare Cassola, con il significativo titolo di *Ozi di Mirabello*). A lui Parini dedicò, nel 1791, *La gratitudine*, una delle sue odi più ampie e complesse, dove prima e più che il mecenatismo del Durini sono celebrate la moralità del suo agire e la vivacità della sua cultura, ben rappresentata da una biblioteca che fu tra le più ricche dell'Europa del Settecento (e che, alla sua morte, il cardinale volle destinata all'ampliamento dei fondi della neonata Braidense):

Vedi i portici e gli atri ov'ei conduce
il fervido pensiero,
e le di libri altere
pareti, che del vero apron la luce.





Giovanni Migliara,
*Sbarco di una
processione in riva
al lago di Como, 1825;*
olio su tavola,
51 x 70,5 cm.
Alessandria, Pinacoteca
Civica

Ma già quando il Fumagalli metteva mano al suo *Albo*, l'assedio mosso ai 'luoghi pariniani' da un inquieto presente aveva irreparabilmente mutato più di una prospettiva: «miseramente disperse» le memorie delle ville del Durini; noto invece Arluno «nella cronaca contemporanea» perché nel 1890 vi aveva avuto avvio la rivolta agraria, ripresa l'anno dopo «con scioperi e incendi» che

*«Io mi trovo in
un'aria felicissima,
in un paese
amenissimo, sopra
una collina, donde
domino
un interminabile
orizzonte
di pianure
e di montagne»*

non risparmiarono la villa che appartenne al Marliani⁵. Nelle sue rare lettere, Parini menziona la terra del «vago Èupili» e di Erba, la Brianza, come una sorta di paradiso terrestre, né lesina allo scopo alcuni dei suoi rari superlativi («Io mi trovo in un'aria felicissima, in un paese amenissimo, sopra una collina, donde domino un interminabile orizzonte di pianure e di montagne»). In una *Relazione degli usi e costumi d'Italia* scritta in inglese per gli Inglesi, Giuseppe Barretti, che ben più del provinciale poeta di Bosisio aveva conosciuto uomini e luoghi, concordava perfettamente con l'antico amico dei Trasformati. È una

pagina, questa del capitolo XV, sul *Carattere dei Milanesi e degli altri lombardi* al tramonto del secolo dei Lumi, che merita di essere riportata per esteso (la citiamo nella traduzione di Girolamo Pozzoli, del 1818):

I Milanesi sono particolarmente degni di osservazione per l'inclinazione che hanno pe' divertimenti della campagna, ove passano parte dell'estate e tutto l'autunno. Fa d'uopo ancora dire che la maggior parte delle loro case di campagna sono situate in un paese amenissimo. Questo paese, chiamato monte di Brianza, è il più delizioso di tutta Italia per la varietà delle sue vedute, per la placidezza de' suoi fiumi, per la moltitudine de' suoi laghi, ed offre il rezzo dei boschi, la verdura de' prati, il mormorio delle acque, e quella felice stravaganza che mette la natura ne' suoi assortimenti; in somma, in questo vaghissimo paese, ovunque si porti lo sguardo, non si scorgono che paesaggi ornati di tutte le grazie campestri, il cui contemplamento produce quei momenti di dolce meditazione che tengono l'anima in un grato riposo. È questo il beato

soggiorno in cui i Milanesi passano tutta la bella stagione in visite e in feste, senza mancare di far del bene assai agli abitanti dei vicini villaggi, ai quali facilitano i matrimoni dotandone le fanciulle.

Stendhal, lettore del Baretti, ebbe ancora modo di godere di quel «beato soggiorno»; non più beato per il lettore di Parini che masticava amaro, nel ripetersi qualche verso della *Vita rustica*, davanti al paesaggio che si avviava agli scempi degli «architetti pasturafaziani» chiamati a ingioiellarne «i vaghissimi e placidi colli» con le colate di cemento («di ville! di villule! di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville») che fanno ormai da sfondo alla *Cognizione del dolore*.

¹ G. Parini, *Le Odi*, con prefazione e note di F. Salveraglio, Zanichelli, Bologna 1881, p. 195.

² A.G. Spinelli, *Alcuni fogli sparsi del*

Parini, Civelli, Milano 1884, pp. 5 s.

³ F. Reina, *Vita di Giuseppe Parini*, premessa alle *Opere*, vol. I, Milano, Genio Tipografico 1801, p. XXIX.

⁴ G. Fumagalli, *Albo pariniano*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1899, pp. 24 e 56.

⁵ G. Fumagalli, *op. cit.*, pp. 57, 82 s.

VIVERE NEL MIGLIOR MODO POSSIBILE

Studiare, lavorare, conversare, leggere, rileggere...

DI GUIDO BEZZOLA

SAPPIAMO tutti che il Manzoni ebbe una vita lunghissima e relativamente tranquilla – se si escludono i molti lutti che lo colpirono, nella moglie, nelle figlie e negli amici, colpa in parte di un destino crudele, in parte della accennata lunghezza della vita, che lo fece sopravvivere a buona parte del suo *entourage*. Tra il 1803, anno in cui dedicava a Vincenzo Monti l'*Adda*, e il 1873, anno della morte, intercorrono settant'anni, anni in cui veramente il mon-



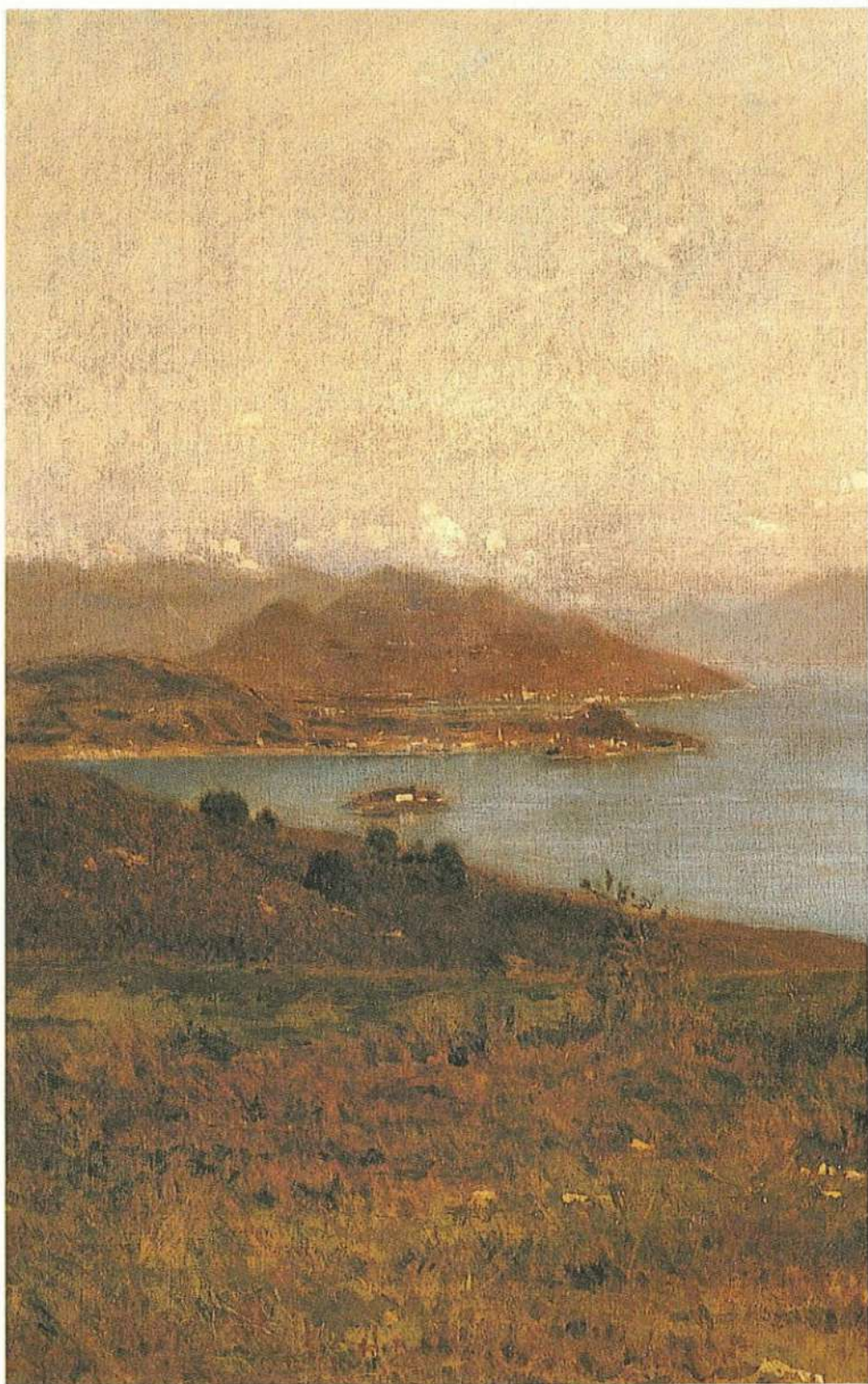
do cambiò faccia; il Manzoni li visse con indubbia serenità, mantenendo le proprie abitudini o adattandole man mano, però sempre per scelta e mai per imposizione.

Uno degli aspetti più evidenti della volontà manzoniana di non concedere troppo agli altri e alle loro esigenze è quello delle villeggiature; in un modo o in un altro, la villeggiatura era sacra, molto probabilmente perché necessaria alle nevrosi di Alessandro. L'epistolario del Manzoni e le memorie che in un modo o in un altro ci sono state tramandate, confermano il fatto, tanto che le vacanze manzoniane sono state oggetto di studio, confermandoci che Brusuglio non poteva bastare (tra l'altro, era troppo caldo d'estate) e andava surrogato con altri luoghi ameni, certo non mancanti tra le parentele e le amicizie di casa Manzoni. Del resto, la larga villeggiatura in casa d'altri era allora un fatto generale. C'erano grandi case, con molte comode stanze, c'erano splendidi parchi e abbondantissimo personale di servizio; esigenze sportive non sussistevano o, al massimo, si traducevano in passeggiate più o meno lunghe. Si trattava di vivere nel miglior modo possibile, anche suddividendolo in più luoghi, il periodo che va da giugno a novembre, alla fe-



Daniele Ranzoni,
*Veduta del lago
Maggiore dalla Villa
Troubetzkoy di Intra*,
circa 1872; olio su tela,
48 x 105 cm. Milano,
Galleria d'Arte
Moderna, Collezione
Grassi

Filippo Carcano,
Veduta del lago
Maggiore, 1877 - 1878;
olio su tela,
105 x 138 cm.
Milano, Galleria d'Arte
Moderna







Stefano Stampa,
Alessandro Manzoni
a sessantatré anni,
1848; disegno
a matita. Milano,
Casa del Manzoni

sta dei Morti che tradizionalmente segnava il momento del ritorno in città per quelli che non vivevano tutto l'anno in campagna. Conversazioni, giochi di società, le ragazze intente a parlare fra loro di cose facilmente intuibili; frequente la presenza del curato che non imponeva particolari obblighi: il tutto scandito dall'accensione dei camini per l'inizio del fresco autunnale. Qualche visita a vicini o quasi, parecchie visite ricevute e tempo, tanto tempo, che scivolava via davvero come sabbia nella clessidra.

Tutto ciò, s'intende, valeva per molti ma non per tutti: c'era chi approfittava di quei mesi per studiare, lavorare, conversare proficuamente, rileggere libri amati e leggere di non ancor noti. Questo era il caso del Manzoni, il quale poteva sempre ricorrere al suo genio per arricchirsi quando la compagnia fosse un po' troppo familiare o troppo ristretta. Certo quel senso virgiliano della campagna così vivo in Alessandro contribuiva fortemente a rendergli proficui i soggiorni: la cosa ci è nota, come del resto si capisce alla lettura, se non altro, dei *Promessi Sposi*.

Una villeggiatura un po' diversa è quella che il Manzoni passò a Lesa sul lago Maggiore, e qui dovremo parlare di soggiorni più che di villeggiature, per frequenza e per durata. L'occasione si era dischiusa col secondo matrimonio manzoniano, quello con Teresa Borri vedova Stampa. Gli Stampa avevano possedimenti sulla riva occidentale del lago (e con loro molti milanesi), possedimenti che nel 1737 divennero piemontesi, quando il ducato di Milano dovette ritrarre il confine con lo Stato sardo dalla Sesia al Ticino con inevitabili conseguenze di vario tipo. Con Napoleone si tornò alla Sesia, ma la Restaurazione vide anche restaurare i confini anteriori al 1796, e la situazione da allora non è più cambiata. Andando a Lesa, nella bella Villa Stampa che dà sul lago, il Manzoni doveva quindi recarsi all'estero con tanto di passaporti, ma a partire dal gennaio 1837, epoca del matrimonio con Teresa, quell'«estero» non era fatto per dispiacerli, data la maggior libertà di cui il Piemonte godeva nei con-

fronti del Lombardo-Veneto, nonché la possibilità di conversazioni proficue con residenti, con visitatori, con gente che veniva in Piemonte per respirare un'aria un po' meno soffocante e dar vita, parlando, a quegli scambi di idee in cui il Manzoni era riconosciuto maestro: basterà ricordare i pomeriggi in casa Provana di Collegno. La moglie del Collegno era Margherita Trotti, nobile milanese, grande intrattenitrice, protagonista tra l'altro di uno scambio epistolare fittissimo con molte persone e in particolare con la sorella Costanza, moglie di Giuseppe Arconati, esule in Belgio, a Gaesbeek, in un esilio più che dorato: tanto che scelse a precettore del figlio ragazzo Giovanni Berchet, esule anche lui, e li fece viaggiare per tutta Europa. Del Berchet abbiamo le lettere a Costanza, di Margherita il Diario: due fonti di grandissimo valore.



Francesco Hayez,
Teresa Barri Manzoni,
1847 - 1849; olio su
tela, 117 x 92 cm,
particolare. Milano,
Pinacoteca di Brera

Per il Manzoni, poi, sussisteva un'altra ottima ragione per prediligere il lago Maggiore, ed era la presenza a Stresa del Rosmini e del suo gruppo, con cui non si saziava mai di parlare di argomenti soprattutto filosofici (ma non solo quelli) come in parte ci ha documentato il Bonghi con le sue *Stresiane*: dialoghi che non ci dicono tutto, s'intende, ma lasciano capire molto circa l'interesse che il Manzoni prendeva a quelle discussioni e la parte non piccola che ogni tanto si assumeva. Era difficile non ammirare il Rosmini e quando egli morì, nel 1855, l'evento fu traumatico in ogni modo, anche se naturalmente non definitivo per quanto riguarda i soggiorni manzoniani continuati ancora per parecchi anni, almeno fino alla morte di donna Teresa (1861).

Su quest'ultimo argomento converrà che ci diffondiamo un po' di più. Dopo una difficile e mal sopportata vedovanza, il Manzoni si persuase – e fu persuaso dal Grossi e dal Rossari – a risposarsi. Nel frattempo aveva rilasciato un poco le severissime norme di vita impostesi e impostegli alla conversione: ad esempio, dopo moltissimi anni, era tornato ad andare a teatro dove, favorito dai due amici che già conoscevano la gentildonna, incontrò la giovane



e piacente Teresa Borri vedova Stampa, con la quale fece in fretta a stabilire un rapporto più che amichevole, culminato con le nozze il 2 gennaio 1837. Se pensiamo che Enrichetta Blondel era morta il giorno di Natale del 1833, vediamo che si trattò di una vedovanza breve, in cui la non sopita sensualità del vedovo (o dei due vedovi) aveva avuto un gran peso.

La madre del Manzoni all'inizio era felice del modo in cui le cose si erano svolte, ma ben presto dovette mutare parere, perché donna Teresa si mostrò assai diversa dalla ubbidiente e remissiva Enrichetta, mentre a loro volta i figli – o meglio, le figlie – Manzoni fecero fronte comune contro la nuova venuta e passarono lunghissimi periodi fuori di casa presso amici e parenti. L'unità di casa Manzoni si infranse irreparabilmente, mentre le morti successive di Giulietta, Sofia, Cristina e poi Matilde eliminavano sì alcune ragioni dirette del disagio ma non sopprimevano la causa principale, che stava nel carattere di donna Teresa, la quale solo in Alessandro trovava conforto fisico e il resto dei suoi affetti lo riversava sul figlio Stefano Stampa, non sciocco ma anch'esso strambo e noiosissimo (pare che il Manzoni, quando qualcuno lo annoiava, dicesse «non stefanizzatemi»).

Per fortuna, e torniamo al discorso iniziale, c'era Lesa: piaceva a Teresa perché era casa sua, dove poteva comandare a piaci-mento, lontana da Giulia Beccaria; piaceva al Manzoni che trova-va una dimora bella e comoda, una moglie devotissima e – dicia-molo – buona compagna di letto, trovava un buon vino locale – al Manzoni il vino non dispiaceva, tutt'altro –; c'erano poi le altre compagnie, gli incontri di cui abbiamo già parlato, la possibilità di gite – non sul lago perché, come diceva Carlo Cattaneo, Alessandro era un po' *on spauresg*, vale a dire fifone (non credo nemmeno che sapesse nuotare) ma nei dintorni e nell'entroterra. Rimane testi-monianza di un'escursione da Lesa al lago d'Orta, su per il Ver-gante e poi scendendo su Orta, come ben descritto da Carlo Care-na (*Il Manzoni da Lesa a Orta*, in "Verbanus", giugno 1985). Anzi, in quell'occasione il Manzoni poté vedere la lapide mortuaria di una sua antenata proveniente dalla Valsassina, Rosa Manzoni Ge-melli, morta settantaduenne nel 1817, superstita al marito Gerola-mo Gemelli di Orta. Briciole s'intende, ma che servono anch'esse a dare un po' di luce su un panorama ricco di fatti, di notizie, di per-sone delle quali non ci è giunta traccia per altra via: i soggiorni del

Gabriel Ludwig Lory j.,
*L'Isola Bella vista
da Stresa*, disegno,
da *Voyage pittoresque
de Genève à Milan
par le Simplon*, Didot,
Parigi 1811, tav. c-106





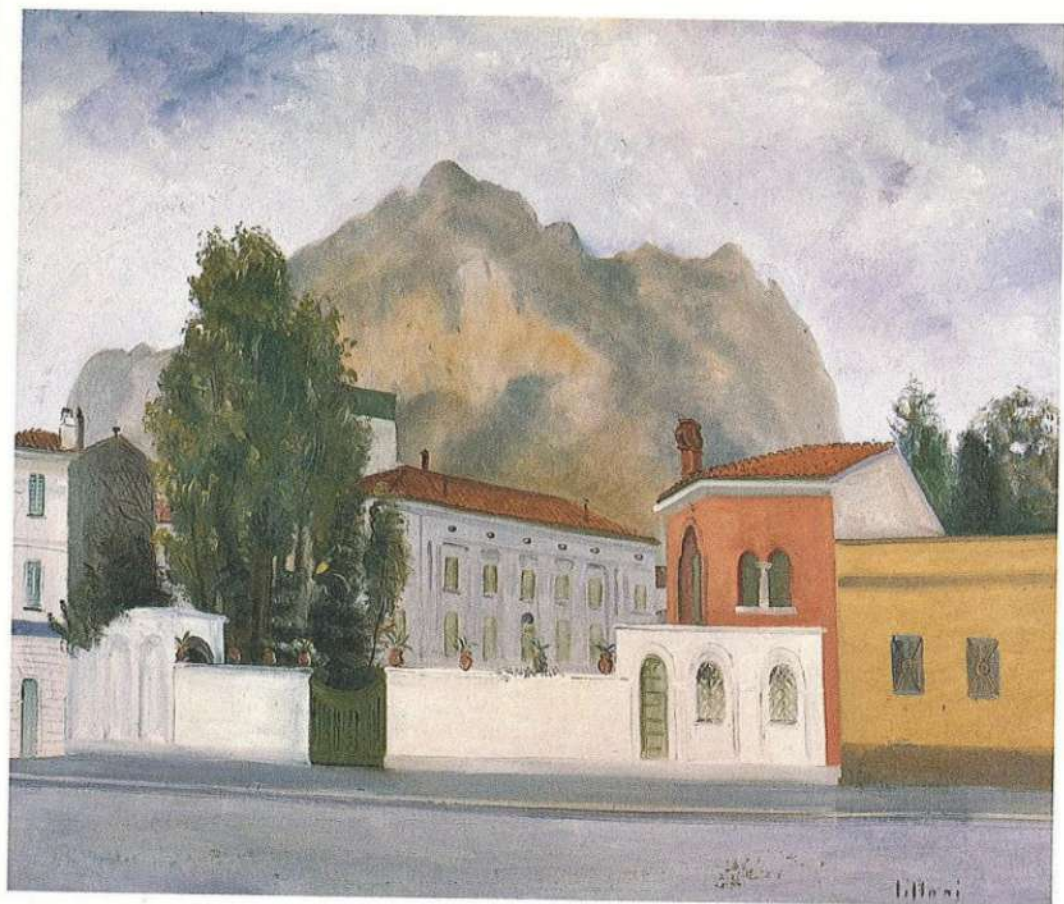
Silvio Poma, *Veduta del lago Maggiore dalle Isole Borromee*, circa 1895; olio su tela, 60 x 130 cm. Milano, collezione privata

Manzoni a Lesa ci sono noti più a grandi linee che nei particolari, ed è difficile che in proposito spuntino altre notizie interessanti. Dobbiamo accontentarci di quel che il Manzoni o altri per lui ci fa sapere, e ogni tanto animiamo la scena, ad esempio col gustosissimo quadretto di donna Teresa la quale, allorché l'amatissimo figlio si aggirava sul lago in barca a vela, appostata a una finestra lo seguiva ininterrottamente col cannocchiale finché non fosse rientrato in porto.

Tra una vicenda e l'altra, i soggiorni del Manzoni a Lesa furono non soltanto svaganti, ma anche proficui, come dimostra la loro



relativa frequenza, interrotta soltanto dalla morte di donna Teresa. Furono anche lunghi, un po' per le fatiche dello spostamento da Milano, un po' – come si è detto – per la maggior libertà che si respirava su quella sponda del lago Maggiore. La riprova definitiva si ebbe quando il Manzoni, giunto a Lesa alla metà del 1848, vi rimase fino al 25 settembre del 1850, attendendo che la bufera si placasse e assicurandosi che gli Austriaci rientrati a Milano non intendessero proseguire nella politica dura di repressione, finché il 1859 non li vide partire sul serio. Fare un bilancio dei rapporti fra il Manzoni e Lesa non è facile: certo Alessandro amò quel soggiorno, vi tornò volentieri ed ebbe modo di arricchire se stesso e la sua cerchia di co-



Umberto Lilloni,
Casa Bigoni al lago,
1937; olio su tela,
74 x 88 cm. Lecco,
Galleria Comunale
d'Arte

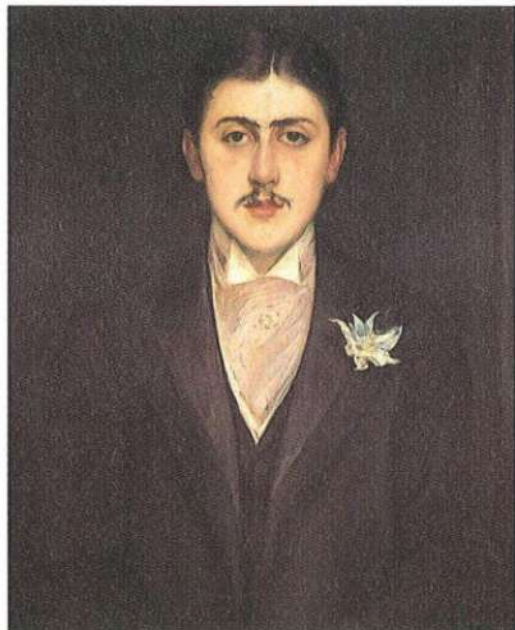
noscenze, grazie alle molte visite che riceveva e che contribuivano a rendergli più amene le giornate. C'era poi la continuata intimità con donna Teresa, che lungi da Milano diventava sicuramente più tollerabile, anche se Margherita di Collegno si lagnava che alle conversazioni, cui il Manzoni era presente, donna Teresa si impadronisse di un suo orecchio riempiendolo di ciarle inutili sulla propria salute, e impedendo così a lei di trarre pieno frutto dalla conversazione manzoniana. Particolari interessanti ma frammentari, che è quasi impossibile ricomporre in un quadro unitario. Pensiamo allora alla filosofia, pensiamo al Rosmini, al Bonghi, agli altri, e capiremo meglio l'indubbio attaccamento del Manzoni a Lesa, il significato di quel mondo che in realtà finiva per essere un sia pur provvisorio contatto con la libertà di linguaggio e di pensiero.

ALLA 'RECHERCHE' DELLA VILLEGGIATURA

Quando il confine tra vacanza e routine è molto fragile

DI ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA

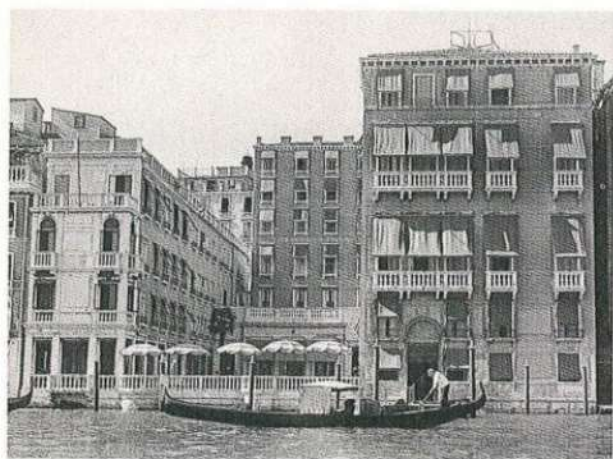
Jacques-Émile Blanche,
*Ritratto di Marcel
Proust*, 1892; olio su
tela, 73,5 x 60,5 cm.
Parigi, Musée d'Orsay



IL gradevole libro curato da Anne Borrel, *Voyager avec Marcel Proust* (La Quinzaine littéraire – Louis Vuitton, Parigi 1994), ci ricorda che negli ultimi otto anni di vita (dal 1915 al 1922) Proust rinunciò completamente ai viaggi e alla villeggiatura. Lo spostamento più lungo fu a Versailles, per ascoltare la nuova opera lirica dell'amico musicista Reynaldo Hahn, nella tarda primavera del '16. L'immagine quasi monastica di uno scrittore recluso volontario e quasi sempre malato, che esce raramente e solo di notte, è dunque vera. Ma lo è solo per l'«ultimo Proust», mentre sa-

rebbe falsa se la proiettassimo all'indietro, fino agli anni della giovinezza.

Certo, egli non è mai stato né a Londra né a Berlino e nemmeno a Madrid, a San Pietroburgo, a Roma, a Firenze o ad Atene. Ha fatto però due viaggi in Olanda (1898 e 1902) e due in Belgio (1889 e 1902), è andato due volte a Venezia nel 1900 (Hotel Europa) e ha visitato Padova; è stato in Germania (all'Oranienhof di Kreuznach, città termale, nel 1895 e nel 1897). Ha trascorso l'estate del 1893 in Engadina (pensione Veraguth di Saint-Moritz), dove ha lasciato scritto il suo nome,



L'Hotel Europa
a Venezia (oggi Westin
Europa & Regina)
agli inizi del sec. XX

accompagnato da un verso dei *Maestri cantori* di Wagner, sul registro di uno sperduto rifugio ad alta quota, quando non esistevano le funivie. Varie volte ha soggiornato a Évian, sul lago di Ginevra (estati 1899, 1903, 1905: Splendide Hotel) e di qui è andato a Chamonix, e poi fino alla Mer de Glace, a dorso di mulo. Ha fatto le cure termali

assieme alla madre nel 1886 a Salies-de-Béarn e nel 1896 al Mont-Dore. E sono poche le località balneari della Normandia dove non abbia trascorso periodi più o meno lunghi di villeggiatura.

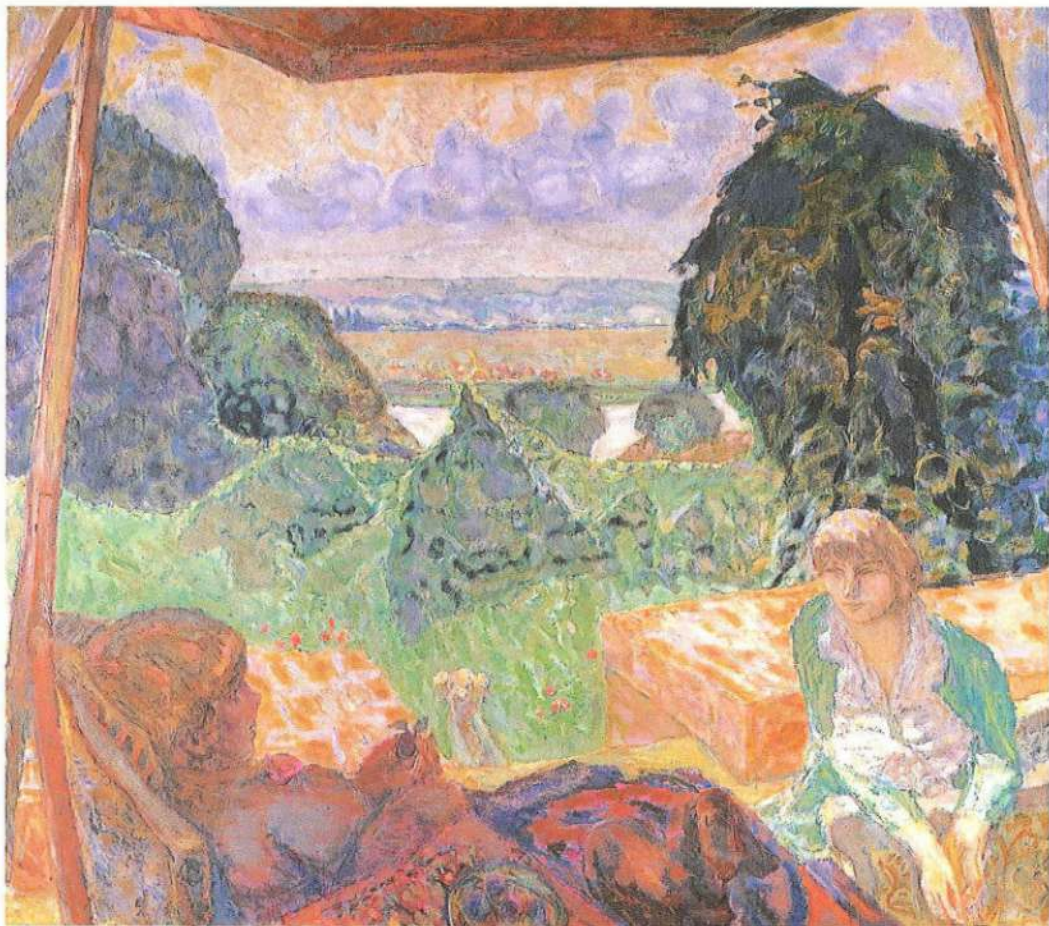
Nell'infanzia la mèta era Dieppe, con la nonna, forse già a partire dal 1875, quando aveva quattro anni, sicuramente ogni estate dal 1879 al 1883. Nel 1884 troviamo tutta la famiglia Proust a Houlgate. Nell'agosto del 1892, 1893, 1894 mamma e figlio 'scendono' all'Hotel des Roches Noires di Trouville. Il fatto che così spesso il padre sia sostituito dal figlio ha un lieve sapore edipico. In queste vacanze a Trouville il futuro scrittore è tra i 21 e i 23 anni; nell'anno del secondo soggiorno a Kreuznach ne ha 26, e ne ha nientemeno che 34 nel 1905, quando si trova per l'ultima volta a Évian con la madre ormai vedova e malata. Qui un episodio davvero triste dimostra che le villeggiature non sono poi così diverse dal resto della vita: anche in esse è in agguato la sofferenza. Appena arrivata, dopo il lungo viaggio, la madre ha una crisi di uremia, e il più giovane fratello Robert, che è medico e che è stato convocato d'urgenza, subito se la riporta preoccupato a Parigi. Il 26 settembre Madame Proust muore al termine di una terribile agonia, che è raccontata in alcune pagine bellissime e terribili dei *Guer-mantes*. Ma Marcel che fa? Fino al giorno 13 rimane a Évian. A voler pensare male, si direbbe che per una settimana le smanie per la villeggiatura abbiano prevalso sull'amore filiale. Non stupisce che il senso di colpa verso i genitori sia così ossessivo nella *Recherche*.

A queste villeggiature familiari si alternano quelle vissute in

solitudine (la più strana fu nel 1906, all'Hotel des Réservoirs di Versailles: durò 5 mesi!) o trascorse con qualche amico prediletto. Talvolta queste vacanze a due furono simili a viaggi di nozze. Chi furono i fortunati? Ecco qualche nome: Louis de La Salle nel 1892 (Trouville) e nel 1893 (Saint-Moritz), il giovanissimo musicista Reynaldo Hahn nel 1894 (castello di Réveillon) e nel 1895 (Beg-Meil e altre località della Bretagna), Bertrand de Fénélon nel 1902 (secondo viaggio in Olanda).

Poi, a partire dal 1907 e per otto anni consecutivi, trionfa in-contrastata Cabourg, sulla spiaggia della Normandia. I vasti edifici del Grand-Hotel, in parte costruiti in stile liberty, conservano ancora oggi un certo fascino: luogo ideale per ospitare un film di Luchino Visconti, il quale non a caso aveva indotto Suso Cecchi D'Amico, sceneggiatrice del film che doveva esser tratto dalla Re-

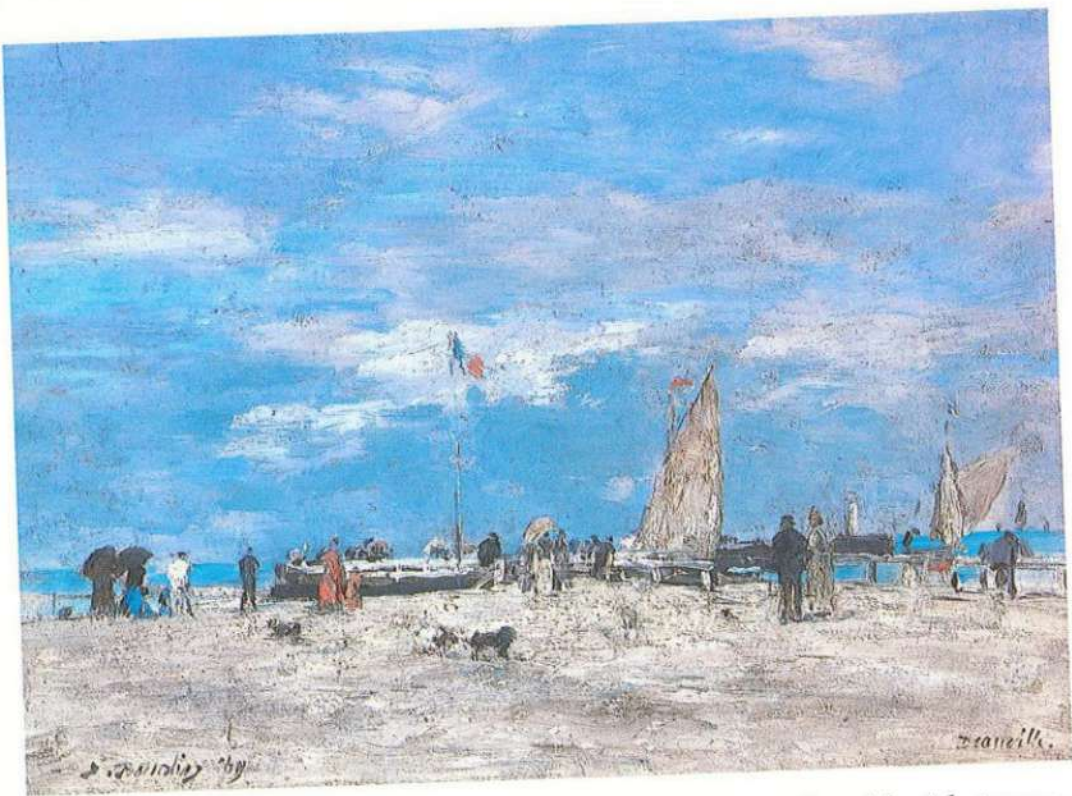
Pierre Bonnard, *Estate in Normandia*, 1912; olio su tela. Mosca, Museo Puškin







Eugène Bodin,
La spiaggia a Trouville,
1864; olio su legno,
26 x 48 cm. Parigi,
Musée d'Orsay



Eugène Bodin, *Il molo di Deauville*, 1869; olio su tela, 23,5 x 32,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay

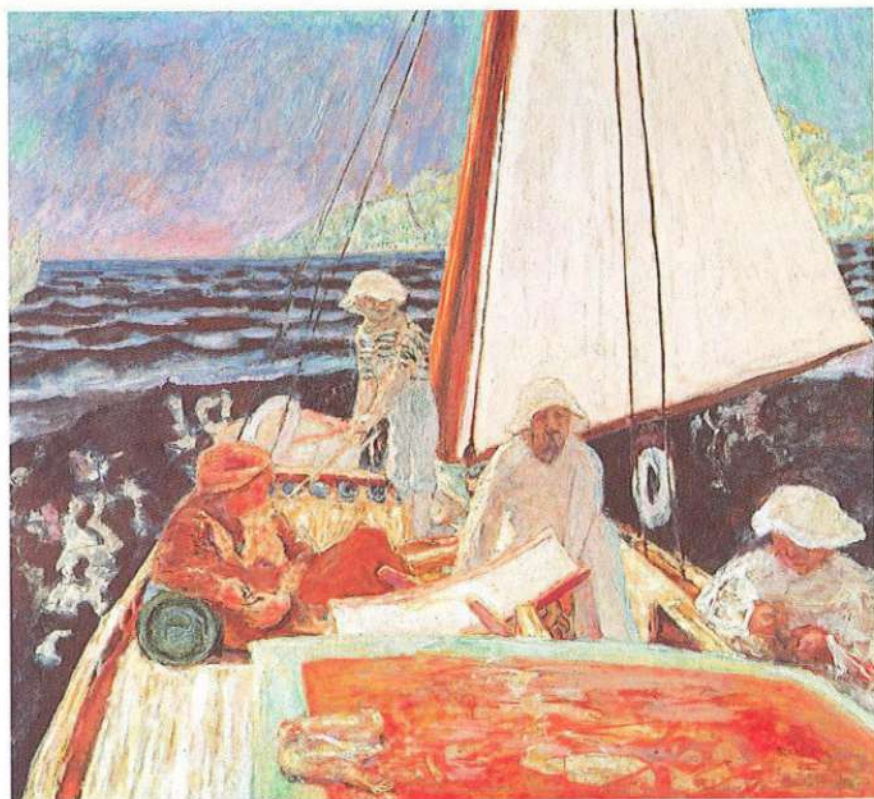
cherche, a fare proprio dei due soggiorni a Balbec (che è la trasposizione di Cabourg) il centro propulsivo di tutta la vicenda. Come la Balbec del romanzo è strettamente legata ad Albertine (e viceversa), così Cabourg fu associata, fin dalla prima estate, alla conoscenza di un giovane autista di taxi, col quale lo scrittore andava talvolta a visitare cittadine o chiese interessanti dei dintorni: Alfred Agostinelli. Nel 1913 costui finì per installarsi a casa di Proust, donde sofferenze terribili e pagine sublimi!

Talvolta la villeggiatura irrompe nella 'normalità' della nostra vita. Si illude chi crede di poter dividere le proprie esperienze in compartimenti stagni. Il confine tra vacanza e normale *routine* è poi particolarmente fragile nel caso di chi, come Proust e come molti dei suoi personaggi, non sa neppure cosa significhi la parola 'lavoro'. Il concetto stesso di villeggiatura presuppone infatti quello di 'ferie'. Se tutta la vita è una perpetua vacanza, la villeggiatura svanisce. Accade così che tra la Parigi di Proust e la sua immaginaria Balbec la differenza sarebbe sfuggente, se non vi fosse il mare, peraltro sempre visto da lontano. Nei due luoghi accadono le

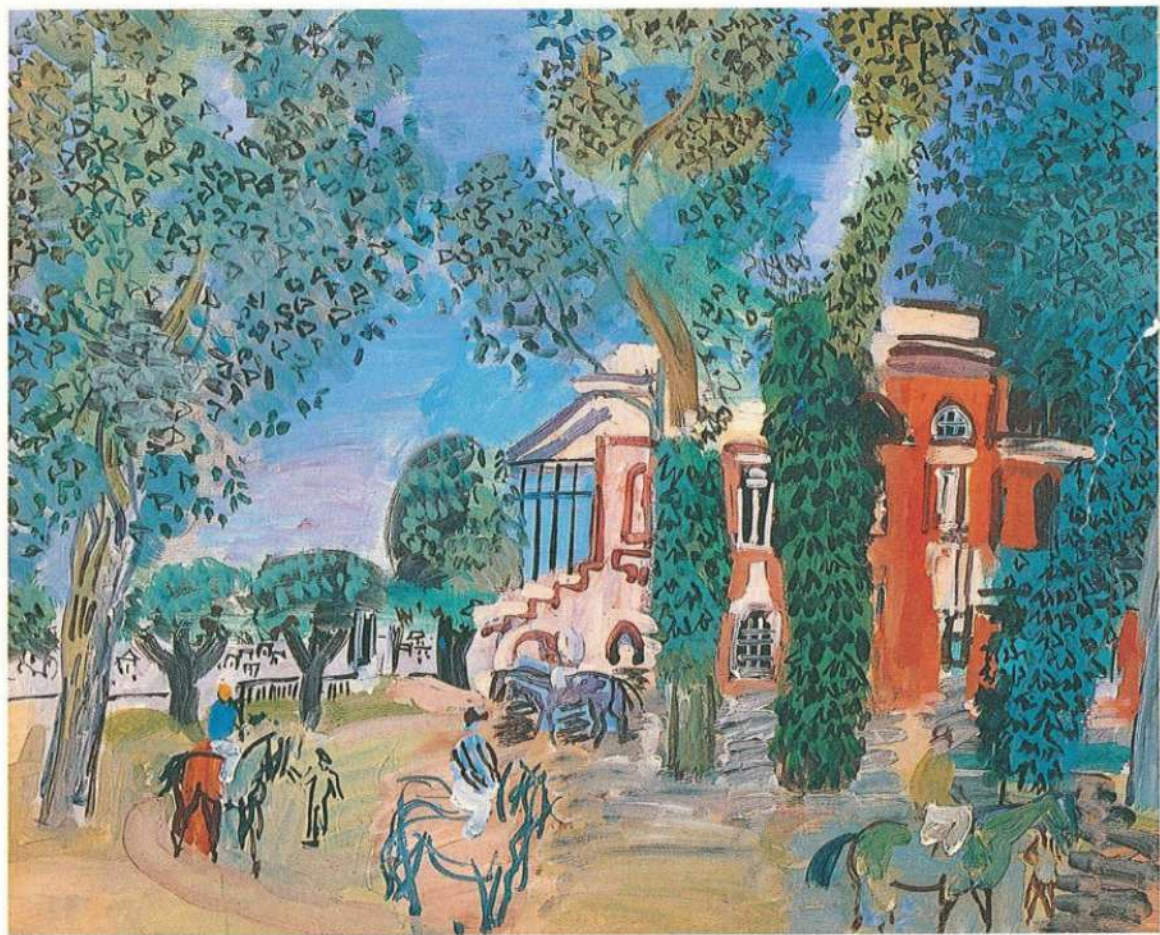
stesse cose: serate mondane, conversazioni infinite e divertenti, innamoramenti e torture della gelosia, tragiche agonie di malati, misteriose resurrezioni di memorie sepolte...

In un libro tutto volto ad esaltare o maledire il Tempo, non può esserci molto spazio per lo Spazio. I luoghi della *Recherche* sono cinque: Combray o la Campagna, Parigi o la Vita, Balbec o il Mare, Doncières o la Provincia, e infine Venezia o l'Arte. Ma nelle prime pagine del romanzo, dedicate ad analizzare i pensieri di chi sta per addormentarsi o si è appena svegliato, questi luoghi sono ridotti al minimo comun denominatore della 'camera da letto', che è la cellula di base, ovunque uguale a se stessa nella sostanza e quindi interscambiabile, come le 'anticamere' in cui si svolgono le tragedie di Racine.

Combray è una cittadina un po' triste, immersa nella natura, dominata dal tozzo campanile della sua chiesa romanica, con qualcosa di un po' meschino, ma illeggiadrita dalla dolce poesia della stupidità. Il modello reale è Illiers, a 30 chilometri da Char-

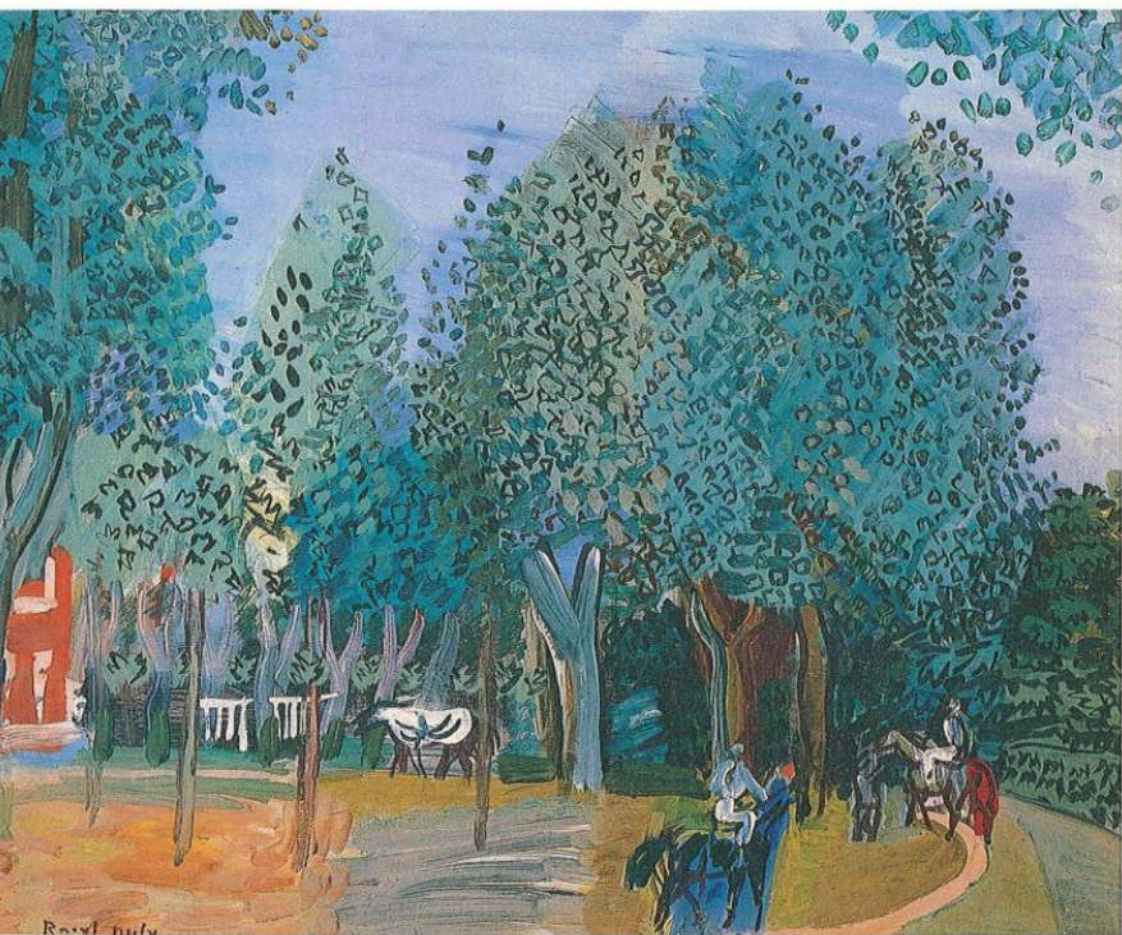


Pierre Bonnard,
*Signac e i suoi amici
in barca a vela*,
1924 - 1925; olio su
tela, 139 x 124 cm.
Zunigo, Kunsthaus



tres, verso sud-ovest, anche se nel romanzo, per poter essere distrutta durante la guerra del '14 - '18, viene spostata verso Reims. Ma Combray è anche l'allegoria della Famiglia, dell'Infanzia e delle Passeggiate a piedi. È quindi un luogo interiore che tutti ritrovano facilmente in se stessi, anche chi nella sua vita la campagna l'ha conosciuta pochissimo.

Balbec è un grande albergo di lusso, frequentato da altoborghesi snob e da aristocratici cosmopoliti, serviti con zelo da un folto gruppo di camerieri devoti. C'è pure un paesino con lo stesso nome, e con una bella chiesa romanico-gotica, ma è estraneo alla vita senza radici e un po' *factice* dei villeggianti. Anche Balbec rinvia a qualcos'altro: alla Giovinezza, al Desiderio erotico, all'incontro con l'Altro e col Diverso. Ogni volta che il Narratore vi giunge, la prima sera, quando va a letto, ha una crisi di angoscia. Perché?



Perché quel tanto di differenza, almeno apparente, che c'è tra questa nuova camera e quella di ogni notte infrange la dolce e morbida corazza protettiva dell'Abitudine e trasforma la realtà in una corona di spine. Nevrosi o consapevolezza? Chi può dirlo? Questa in fondo è per Proust la funzione della villeggiatura: interrompendo bruscamente una continuità che desensibilizza, essa strappa alle cose la maschera sorridente e ce le rivela per quello che realmente sono: potenze ostili o almeno indifferenti alla nostra solitudine. La villeggiatura è per Proust una cosa buona, perché ci restituisce, sia pure in modo effimero, la capacità di soffrire e quindi di conoscere la verità.

Raoul Dufy, *Il paddock a Deauville*, circa 1930; olio su tela, 54 x 130 cm. Parigi, Musée National d'Art Moderne

IL «POSTO DI VACANZA» DI VITTORIO SERENI

*Uno dei luoghi più carichi di significato della sua
esistenza e della sua poesia*

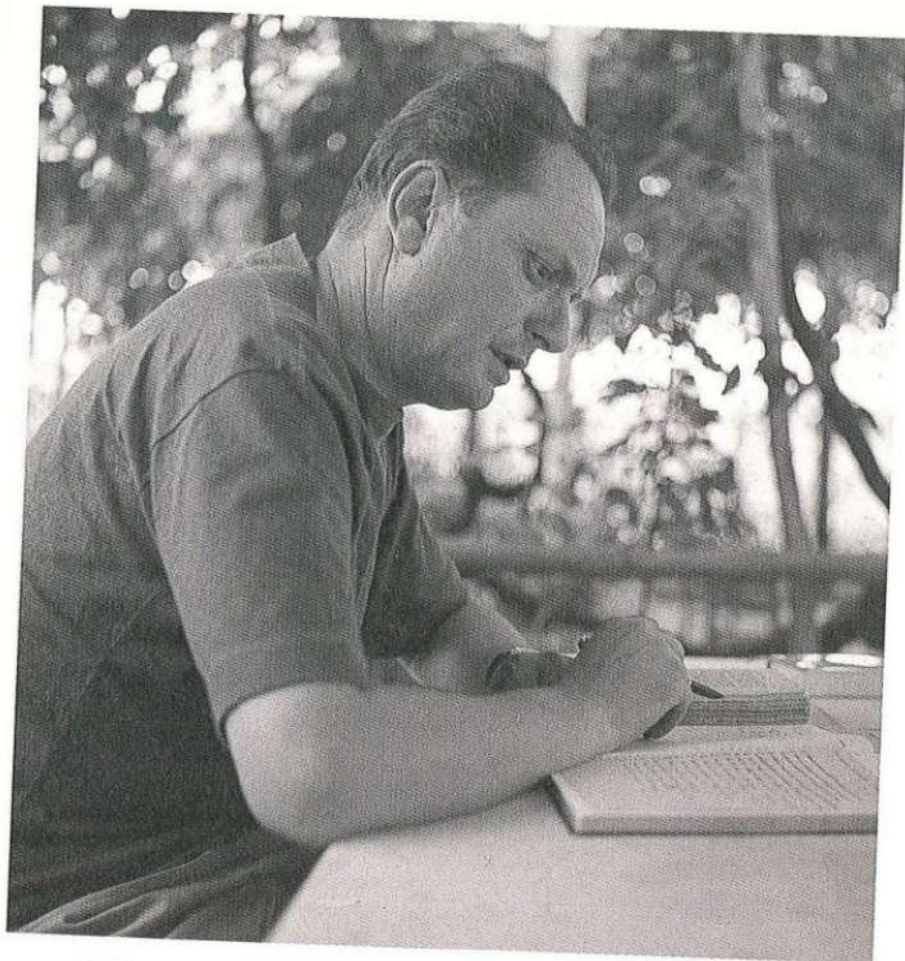
DI FERNANDO BANDINI

Si arrivava alla parte opposta della casa, quella che guarda il «luccicante snodarsi della Magra; aprivo la finestra, ascoltavo più che vedevo il brulichio di luci, lucciole della campagna, il viola della sera. Un'ombra più densa, la pallida cera di una casa, la cupezza di un bosco, mi raffigurava tutto il paesaggio. Se graziosa la luna alta splendeva, la collina era indorata, la Magra un'anguilla d'argento».

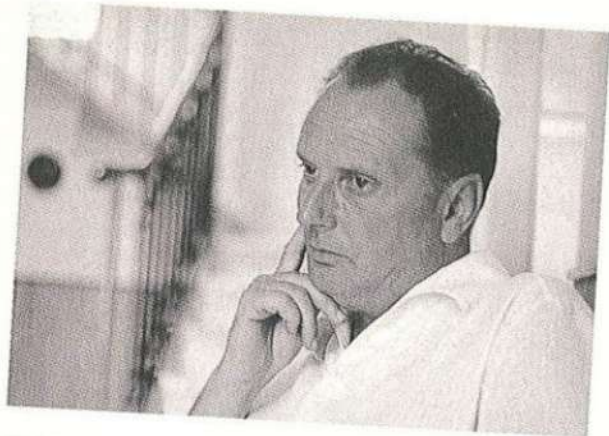
È un brano di Mario Tobino da *La brace dei Biassoli*. L'aggettivo «graziosa» è di chiara derivazione leopardiana («O graziosa luna, io mi rammento»), ben adatto alla luna che si alza in certe sere su Bocca di Magra. Luogo appartato, di case che seguono il fiume fino alla foce o risalgono la china vicinissima del monte, coltivato a vigneti e giardini a sud, a nord coperto da una vasta folta pineta che si arrampica verso Montemarcello. Anche nei mesi di villeggiatura estiva, a mezzanotte la strada lungo il fiume è quasi deserta, pochi gruppi di ragazzi indugiano sul terreno erboso di Largo Vittorini. Le luci insonni della Versilia brillano più lontano.

Qui per moltissimi anni trascorse le sue vacanze Vittorio Sereni. Vi portò anche me, che ancora vi arrivo ogni estate, e lui a sua volta vi era stato condotto da Elio Vittorini. Sereni ne scrive all'inizio del suo poemetto *Un posto di vacanza*:

Un fiume negro – aveva promesso l'amico –
un bel fiume negro d'America.
Questo era il dato invogliante...



Sulle orme di Vittorini giunsero scrittori e intellettuali che sembravano costituire a Bocca di Magra (come ha scritto Giovanni Giudici in un articolo sul "Corriere della Sera" del 9 settembre 1976) «una sorta di Arcadia di sinistra o poetica *valletta dei principi*». Ma già prima di allora, negli anni Trenta e fino all'inizio della guerra, Bocca di Magra era stata una mèta di sparse incursioni dei fiorentini di "Solaria", in fuga dalle troppo affollate spiagge della Versilia, in cerca di un luogo appartato e selvaggio: Sergio Solmi, Carlo Emilio Gadda, Eugenio Montale, che a Bocca di Magra ambienta la sua poesia del '40 *Il ritorno*, e molti altri. Poi nel dopoguerra arrivarono, per trascorrervi una o più estati, Giulio Einaudi, Luciano Bianciardi, Nicola Chiaromonte, Mary McCarthy, Marguerite Duras. Ma i più fedeli al luogo, dopo la scomparsa di Vittorini, furono Vittorio Sereni e Franco Fortini.



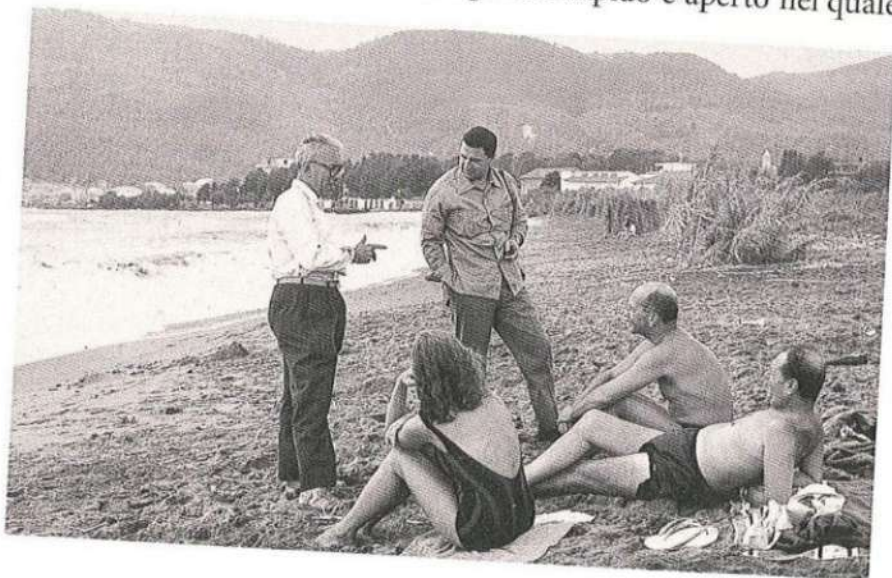
Vittorio Sereni nella
sua casa di vacanza
a Bocca di Magra,
primi anni Sessanta

I primi anni, Fortini era in affitto in una bassa casupola a Fiumaretta, sulla riva sinistra del fiume, dirimpetto a Bocca di Magra. C'era un servizio privato di traghetto che collegava le due rive, gestito da un barcaiolo di nome Duilio (è il Duilio della poesia montaliana qui sopra citata, ma in una antologia di poesie di

Montale uscita in Inghilterra il curatore commenta che il nome evoca l'antico ammiraglio romano!).

Sulla riva destra la casa dove abitava in affitto Sereni dava su un grande prato e su un orto. Vi sorgeva un fico, molto alto e molto vecchio, e lo sguardo spaziava sulla collina che, dopo la cesura di una stretta strada (Via dell'Angelo), cominciava la sua salita. Il rapporto di Sereni con Bocca di Magra si era approfondito negli anni fino a farla diventare uno dei luoghi più carichi di significato della sua esistenza e della sua poesia, una sorta di libera uscita dalla prigionia della metropoli e dal mondo dei quotidiani, scabri doveri di un lavoro che in fondo Sereni disamava. Spesso rievocava con nostalgia gli anni in cui era stato insegnante di Liceo. A Bocca di Magra si apriva al poeta uno spazio limpido e aperto nel quale

Vittorio Sereni
con Franco Fortini,
Attilio Steffanoni,
Francesca Colombo
e Giorgio Cesarano
a Fiumaretta (SP), 1964





Vittorio Sereni
con Giovanni Giudici,
Fernando Bandini,
Serena Vitale, Giovanni
Raboni, Lea Quaretti
a Villa degli Olivi,
Bocca di Magra,
estate 1974; fotografia
di Neri Pozza

ritrovare se stesso e inseguire con mente fervida un «progetto» (parola che appare nel poemetto dedicato al «posto di vacanza»). La parola «progetto» è una risposta all'altra riva, all'epigramma molto noto dedicatogli da Fortini:

Sereni esile mito
filo di fedeltà
non sempre giovinezza è verità
[...].
Rischia l'anima. Strappalo quel foglio
bianco che tieni in mano.

Quello che Fortini rimproverava in quegli anni a Sereni era la sua indecisione, la sua lentezza, «lentezza con la quale Sereni prende coscienza di determinate realtà storiche (e quindi il suo inevitabile ritardo o atteggiamento 'conservatore', com'è di chi ha bisogno di situazioni compiute e non in moto per potervi leggere i segni del proprio fato)» – così scriveva Fortini recensendo più tardi *Gli strumenti umani* nel numero 66 dei "Quaderni Piacentini", recensione poi apparsa in *Saggi italiani*. Con la sua nota acutezza il critico individuava in Sereni «l'autenticità di una coscienza che per tenace polemica e sfiducia verso le generalizzazioni rifiuta tutto quel che non sia sperimentato e personalmente consu-

mato». Di qui la descrizione, nel poemetto sereniano, dell'altra riva sentita come alterità rispetto a sé stesso:

Al buio tra canneti e foglie dell'altra riva
facevano discorsi: sulla – è appena un esempio –
retroattività dell'errore. Ma uno di sinistra
di autentica sinistra (mi sorprendevo a domandarmi)
come ci sta come ci vive al mare?
Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori nuotatori
di me.

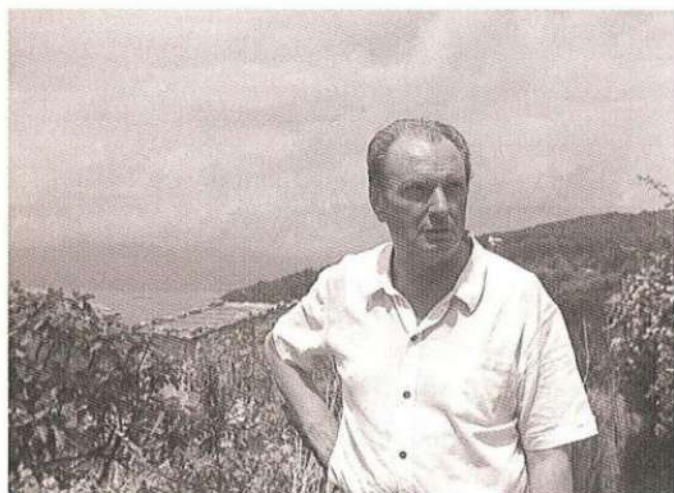
Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea...

Non è che il poeta dissenta dalle posizioni politiche di quegli amici, è il suo atteggiamento verso la realtà che è diverso. Si sente ancora «balordo di guerra», afferma che

solo questo mi univa a quei parlanti
e ancora parlanti sull'onda della libertà...

Quindi diverso è il modo di Sereni di trascrivere i giorni sul foglio bianco delle sue estati: l'attenzione alle cose. Da notare che il posto di vacanza è visto nel poemetto non soltanto nell'irradiante luce estiva ma anche «sul rovescio dell'estate», attraverso gli azzurri, a volte più peculiari al luogo e più intensi, dell'inverno. Il pae-

Vittorio Sereni a Bocca
di Magra, luglio 1977



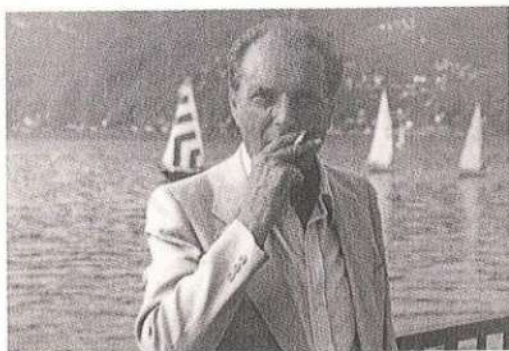
saggio si insinua senza sforzo e senza poetici artifici negli spazi dell'anima. L'attaccamento a Bocca di Magra in Sereni si sviluppa, nel corso degli anni, soprattutto come fedeltà alla memoria. Ancora fedeltà. E ne stupisce, nella sezione V, l'ombra di Elio Vittorini:

«...che ci fai ancora in questa bagnarola?»

«Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.

«Un conto aperto? di parole?» «Spero non di sole parole.»

Sereni faceva due nuotate, staccandosi dalla spiaggia sassosa di Ponte Corvo e dirigendosi a grandi bracciate verso il largo. Ritornava e riprendeva quel percorso da capo. Sbarcavamo con la pelle scottata dal sole per il rito 'trasgressivo' che egli amava: un Campari ghiacciato al "Sans Façon" che si trovava proprio di fronte all'approdo del barcone. Portava dentro di sé, nascosto sotto la semplicità dei modi e della conversazione, quel «conto aperto» che al di là del poemetto qui più volte nominato, ispira molte poesie di *Stella variabile*.



Vittorio Sereni a Luino

Oggi c'è una strada che reca il suo nome, una strada che costeggia il porticciolo di barche alle soglie della foce. Un po' alla volta quelli che frequentavano il posto di vacanza sono scomparsi. Ma il paesaggio (rive, canne, barche, e le Apuane in lontananza) ha mutato di segno dopo che Sereni lo ha arricchito del suo sguardo. A quel fiume sono dedicate le ultime parole di *Un posto di vacanza*, e sono parole di un innamorato:

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
pronto per nuovi fiumi
di sterpaglia nei campi per nuove luci
di notte dalla piana per gente
che sgorga nuova da Carrara o da Luni
tu davvero dimenticami, non lusingarmi più.

QUELLE CHE CONTINUO A CHIAMARE VACANZE

*Le vicissitudini di uno scrittore nelle stanze
del vescovo a Orvieto*

DI LUIGI MALERBA

TUTTO è cominciato nel 1969 con l'acquisto, nella campagna di Orvieto, della casa di Settecamini con annesso podere agricolo, viti e olivi. Per la mia famiglia finalmente un luogo perfetto per le vacanze, con sufficiente distacco geografico da Roma (120 km), dopo anni di vacanze ad Albano, troppo vicina (25 km) o vagabondaggi estivi fra i mari e le montagne. Il grande fabbricato sul colle di Settecamini di fronte a Orvieto, in origine era destinato ad accogliere le vacanze estive di duecento seminaristi. La casa apparteneva alla Curia vescovile di Orvieto dalla metà del Cinquecento, ma i duecento seminaristi che un tempo passavano qui le loro vacanze si erano ridotti ormai a una sparuta dozzina. Al vescovo, indebitato per il costosissimo tetto di rame di una chiesa costruita nelle vicina Sferracavallo, conveniva vendere questa casa abbandonata (talmente abbandonata che la pioggia dalla

soffitta scendeva fino al primo piano) in cambio di moneta sonante. E sufficiente moneta sonante gli venne elargita dal sottoscritto.

I giornaletti locali, ispirati da alcuni membri della Curia contrari alla vendita, mi descrissero come una specie di grassatore che si era impadronito con un colpo di mano di un antico bene della Santa Madre Chiesa. Dunque il

Luigi Malerba nella
sua casa di campagna
a Settecamini



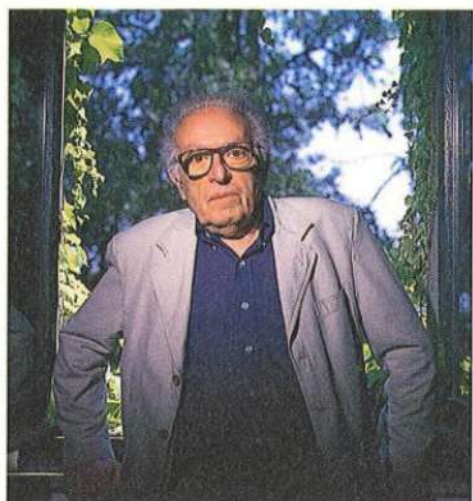


«Orvieto sta arroccata sul suo masso di tufo con tanta aria e tanto cielo intorno»:
Luigi Malerba, *Città e dintorni*, Mondadori, Milano 2001, p. 78

luogo che avevo scelto per le tranquille vacanze con la mia famiglia mi proiettava immediatamente in un'area di violente polemiche locali. Non correvo il rischio di annoiarmi sul colle di Settecamini.

Le mie vacanze sono entrate di nuovo in fibrillazione quando ho scoperto che il sindaco, probabilmente in buona fede, appoggiava gli speculatori e il loro progetto di 'scaricare' (nel gergo orvietano vale 'demolire') una per una le case del quartiere medievale dopo averle dichiarate 'fatiscanti', per sostituirle finalmente con case nuove di zecca. Il sindaco pareva proprio entusiasta del progetto di 'modernizzare' il quartiere medievale. Secondo il piano di modernizzazione gli artigiani che ancora avevano le loro botteghe nel quartiere medievale avrebbero dovuto trasferirsi in una seconda Orvieto moderna tutta da costruire. Conservo una copia del delirante progetto commissionato dal Comune a un architetto locale per la costruzione, su una collina di fronte alla rupe orvietana, di una seconda Orvieto «con palazzi senza limite di altezza in competizione con la rupe antica». La posta era molto allettante per gli speculatori ma con l'aiuto di Antonio Cederna, Giuliano Briganti, Elena Croce e perfino di uno scorbutico Giorgio Bassani presidente di Italia Nostra, il folle progetto venne fermato e il sindaco dovette dare le dimissioni insieme a tutta la Giunta comunale. «Malerba colpisce ancora» dicevano i manifesti appesi nelle strade di Orvieto.

Il quartiere medievale era salvo e io cominciavo a pensare



Luigi Malerba nella
casa di Settecamini

che gli imprevisti polemici erano ormai una componente non tanto secondaria delle mie vacanze orvietane. Insomma la buona regola dello 'scarto rispetto alla norma' secondo Leo Spitzer.

Più che vero. Nel frattempo avevo abbassata di due metri la casa comprata dal vescovo, per ripristinare le misure antiche prima che venisse sopraelevata nel 1911. Ingenuamente avevo creduto che fosse proibito aumentare i volumi di una casa e meritevole di lode il diminuirli. Invece a

sorpresa mi piombò addosso una multa per l'abbassamento-restauro della mia casa, senza licenza. Applausi del clero e dintorni. Mi domandai senza rancore se facevano parte delle vacanze orvietane anche le multe milionarie. Paradossalmente il mio amore per quelle sudate pietre e quelle costose vacanze aumentava.

Nel febbraio del 1981 la frana di un tratto consistente della rupe orvietana metteva in evidenza un grave rischio ambientale, addirittura il futuro della città. Con l'aiuto del "Corriere della Sera" al quale collaboravo allora e di una interpellanza in Parlamento, si ottenne finalmente un grosso finanziamento per solidificare la rupe di tufo sulla quale è adagiata la città. Questa volta il nuovo sindaco era un ex insegnante di latino del locale liceo. Finalmente un sindaco colto e perciò onesto, mi ero detto. Come vennero amministrati i finanziamenti per la rupe non lo so, so soltanto che in città si fecero chiacchiere assordanti quando il suocero del sindaco latinista si comprò un albergo con i guadagni, disse, del suo negozietto di cocci orvietani. Qualche malumore estivo si depositò anche sul colle di Settecamini. Ma ho continuato a chiamarle vacanze.

La cronistoria delle mie 'tranquille' estati orvietane registra nell'agosto del 1981 una visita nella casa di Settecamini di una giornalista dell' "Espresso". Io non volevo fare una ennesima intervista su Orvieto, ma lei mi pregò di parlare a ruota libera, confidenzialmente, poi mi avrebbe mostrato il risultato della chiacchierata e avremmo deciso insieme se pubblicare o no il testo ricavato

dai suoi appunti. Sul supplemento annuale dell'“Espresso” per il 1982 uscì invece, senza il controllo concordato, una mia intervista al vetriolo. Fra le cose dette o non dette venne fuori, secondo quella giornalista, che i vini Bigi nominati come ‘Orvieto classico’ in realtà venivano fatti con uve comprate a Grosseto dove costano la metà. Tra capo e collo mi arrivò una querela dalla multinazionale svizzera proprietaria del marchio. Quando però capirono che il processo avrebbe funzionato come cassa di risonanza, la querela venne ritirata in fretta. Chissà, dicevo, forse mi annoierei se venissero meno questi ‘scarti rispetto alla norma’.

Il capitolo più recente della mia telenovela orvietana si è appena concluso in tribunale con l'archiviazione. Il giudice ha trovato pretestuosa la querela della Sao, la società che, in accordo con l'attuale sindaco, aveva deciso di costruire, a meno di due chilometri dal centro abitato, un gigantesco inceneritore con ciminiera alte più di cinquanta metri, che avrebbe finito per accogliere i rifiuti dall'Umbria e territori circostanti e circonvicini. Un affare miliardario, ottanta miliardi per l'impianto e un guadagno forsenato con lo stoccaggio e l'incenerizione dei rifiuti. Effetti in prospettiva: vino Orvieto classico alla diossina e veleni nell'aria per un'area di vari chilometri intorno all'inceneritore. Un intervento del WWF di Alviano e un mio articolo su “Repubblica”, ripreso e



«Nell'Umbria si respira
l'aria di una civiltà
molto antica...»:
Luigi Malerba, *Città
e dintorni*, p. 75



Luigi Malerba nel suo
studio di campagna
a Settecami

amplificato da tutti i giornali nazionali, affondarono lo sciagurato affare miliardario. Io continuavo a chiamarle vacanze.

Un recente capolavoro di scioccaggine comunale ha fatto ridere anche le pietre. La strada umbro-casentinese che costeggia da basso la rupe orvietana passava a un certo punto sotto un antico arco a sesto ribassato, un varco attraverso il muraglione dell'acquedotto medievale. L'arco, detto l'Arcone, dà ancora il nome a tutta la zona. Due anni fa la strada restò chiusa per alcune settimane per i 'lavori di riparazione' dell'Arcone, che tuttavia non mi risultava che fosse rotto. Quando tolsero le impalcature gli orvietani ebbero la sorpresa di vedere trasformato l'Arcone in una grande apertura rettangolare con putrelle d'acciaio a vista. In un colpo solo quella modifica aveva contraddetto la geometria, la toponomastica, e il buon senso. La zona intorno a questo passaggio continua a chiamarsi l'Arcone, ma dell'Arcone non c'è più nessuna traccia. Ho protestato, ma senza ottenere per il momento alcun risultato. Il sindaco dà la colpa dello stupidissimo 'restauro' alle Belle Arti di Perugia, che dal canto loro smentiscono.

Intanto d'estate io continuo a passare sotto l'Arcone rettangolare e ogni volta chiudo gli occhi anche se sono al volante della mia automobile. La distruzione dell'Arcone si è inserita come un cuneo nelle mie vacanze orvietane, ne deforma e restringe gli orizzonti. Ma io continuo a chiamarle vacanze.

GLI SPETTACOLI-ROMANZO

Esperimenti e problemi del trasferimento di opere narrative sulla scena

DI PAOLO BOSISIO

UNA delle constatazioni più frequenti relative alla produzione teatrale dei nostri anni riguarda la presenza massiccia nei repertori di teatri e registi di una drammaturgia in certo senso anomala, estranea cioè sia alla tradizione, sia alle modalità di una nuova produzione specificamente destinata alla scena. Accade, infatti, con notevole frequenza che a subire il processo di elaborazione e ricreazione scenica non sia un testo fin dall'origine pensato a tale scopo dall'autore, bensì un'opera narrativa o una sceneggiatura cinematografica o televisiva: un prodotto, insomma, le cui caratteristiche essenziali ed intrinseche – non semplicemente riconducibili all'assenza della dimensione dialogica o monologica propria del discorso diretto – dipendono dalla destinazione alla lettura ovvero ad altro scopo (per esempio la realizzazione di un film, in cui il dialogo è solo una delle componenti, sicché la parte didascalica subisce un processo di ipertrofia 'narrativa' rispetto alle proporzioni consuete in un testo teatrale).

Nulla di radicalmente innovativo, in verità, se si pensa alla rivendicazione di uno spazio importante riservato alla narrazione già nel teatro greco della classicità, in cui l'azione scenica degli attori si riduceva a termini modesti, mentre gran parte dei fatti costitutivi dell'intreccio erano riferiti nell'ambito di lunghi monologhi costruiti secondo le esigenze, narrative appunto, dell'ipotiposi. E proprio nell'ossequio alle forme della classicità, riprese nella drammaturgia moderna fin dai suoi esordi cinquecenteschi, la tra-

gedia rinascimentale italiana e ancora quella che ne costituisce il conseguente sviluppo nei due secoli successivi privilegia tali procedure di scrittura, non di rado deprimendo in modo anche marcato la 'teatralità' delle opere, che risultano perciò appesantite da lungaggini di natura descrittiva e narrativa.

Un'eccezione in termini di qualità, ma certo non di natura, è rappresentata dai celebri cori delle due tragedie manzoniane come dal non meno noto passo del diacono Martino, in cui la norma retorica dell'ipotiposi si coagula in pagine di intensa suggestione nelle quali la voce del 'narratore' si traduce in evocazione viva e fino in una sorta di 'rappresentazione mediata', carica di una particolarissima sua teatralità.

E al contributo che può fornire il 'distacco' di una dimensione epico-narrativa a un teatro giudicato perdente e addirittura dannoso per eccesso di immedesimazione da parte degli attori come degli spettatori – per tale via privati della capacità di analisi critica indispensabile per intervenire sulla realtà attraverso un processo di trasformazione che da una fruizione almeno in gran parte intellettuale e consapevole del teatro stesso possa essere intensamente modificata – si riferisce precisamente Bertolt Brecht. La teoresi costituisce senza dubbio un apporto di straordinario rilievo alla radice dell'esperienza scenica contemporanea.

Se negli anni Sessanta e Settanta la sperimentazione teatrale si muove – tra il Living Theatre e Bob Wilson – soprattutto entro le coordinate di una spiccata corporeità e di una non meno lucida visività, nel decennio successivo il ritorno alla centralità della parola transita anche attraverso un'attenzione assai insistita nei confronti della letteratura extradrammatica, e in particolare della narrativa. Tale interesse non sembra motivato, come si potrebbe supporre, dalla volontà di cercare alternative a un repertorio esausto di pro-



Una scena
di *Le martyre de Saint Sébastien*,
regia e progetto
di Bob Wilson. Opéra
di Parigi, 1988



Carmelo Bene
protagonista di
Pinocchio, 1981-1982

poste eccessivamente sfruttate o a una supposta povertà di interessanti novità sul fronte della drammaturgia contemporanea; è invece motivato come scelta fondante di un nuovo teatro, appunto, della narrazione e dell'affabulazione.

Ciò avviene, prima e specialmente, entro le frontiere più aperte della sperimentazione, mentre solo in parte e in un secondo momento il fenomeno si estende al grande teatro di regia e, per conseguenza, alla programmazione dei maggiori teatri stabili.

Di 'spettacoli-romanzo' si può parlare propriamente a proposito di *Sulla strada e Notti senza fine*, desunti rispettivamente da Kerouac e Crichton, attraverso complesse alchimie intellettuali e letterarie dal gruppo di punta che agiva all'inizio degli anni Ottanta con il nome di Magazzini Criminali. E 'montaggi narrativi' si possono definire i frutti dell'articolato percorso compiuto da Giorgio Barberio Corsetti attraverso l'opera di Kafka, da cui nascono diversi spettacoli, da *Descrizione di una battaglia* (1988) a *Il processo* (1998). Caposaldo della poetica di un gruppo interessante come il Laboratorio Teatro Settimo, e della sua anima creativa, il regista Gabriele Vacis, è da considerarsi *Elementi di struttura del sentimento*, derivato da *Le affinità elettive* di Goethe. Vacis è ancora il regista al quale si deve l'esordio teatrale di Alessandro Baricco, il cui *Novecento*, pur composto fin dall'inizio con una destinazione scenica, presenta tuttavia una struttura tipicamente narrativa e una evidente impostazione letteraria, tradotta in efficace e suggestiva rappresentazione dalla straordinaria bravura dell'interprete Eugenio Allegri (1994); Allegri si sdoppia nel ruolo del narratore e del protagonista, alternando l'uso della prima e della terza persona e riproducendo il ritmo e le magie verbali del testo, in un monologo della durata di due ore.

Anche l'attore-autore Marco Paolini propone un modello

di teatro che rifiuta la struttura dialogica e la rappresentazione di personaggi, preferendo calare questi ultimi in storie che Paolini stesso racconta in forma di brillanti monologhi, caratterizzati dalla discontinuità spaziotemporale. Si tratta quindi di un teatro propriamente narrativo ed epico che non prescinde, tuttavia, dall'instaurazione di un forte legame con il pubblico. A partire da *Il racconto del Vajont*, presentato con successo nel 1993, Paolini sviluppa un originale percorso di ricerca nel teatro di narrazione, approdando a una serie di spettacoli che, sul fondamento archetipico costituito da *Il Milione* di Marco Polo, sviluppano una mappa ideale della città di Venezia, anziché delle lontane terre d'Oriente. Il diario duecentesco presta solo il nome e l'ispirazione all'opera dell'attore fabulatore, che – reinventando radicalmente il testo letterario – intreccia nel suo racconto storia passata e presente: dando vita a un mondo fantastico proprio come i mitici Paesi descritti dall'antico viaggiatore veneziano, modificando, sulla base dei suoi ricordi, lo spettacolo ad ogni replica.

A un orizzonte creativo non troppo dissimile da quello ora tratteggiato possono essere ricondotti anche gli esercizi di lettura dramatizzata operati da Carlo Rivolta su testi filosofici dell'antichità e dell'evo moderno, costantemente ospitati dal Teatro di Ver-



Una scena di *Chevergur*,
dal romanzo di Andrej
Platonov, adattamento
di Lev Dodin
e Oleg Senatov.
Maly Teatr, 1999

Una scena
de *I demoni*,
dal romanzo di Fëdor
Dostoevskij, adattamento
e regia di Lev Dodin.
Maly Teatr, 1991

dura, in via Senato a Milano: spettacoli veri e propri, costruiti esclusivamente intorno al carisma dell'attore che trasforma la pagina di speculazione in messaggio vivo che scorre verso la platea, avvolgendo lo spettatore in un teatralissimo processo di coinvolgimento psico-emotivo.

Su un fronte evidentemente tutto diverso, quanto a modalità realizzative e a ragioni di poetica, si collocano artisti della statura di Carmelo Bene e Luca Ronconi. Allontanatisi in modo più o meno radicale e dichiarato dai territori della sperimentazione, questi hanno concentrato sulla pagina di narrativa un'attenzione profonda e non episodica, da essa muovendo per strade differenti verso originali percorsi di ricerca.

Con *Lo strano caso del dott. Jekyll e del signor Hyde* (1961) – desunto da Stevenson – Bene affronta la drammatizzazione della pagina romanzesca, un'esperienza che lo appassiona costantemente, producendo frutti di straordinaria pregnanza che Claudio Longhi¹ ha giustamente collocato sul versante dello «spappolamento parodico», ben distinguendolo dal versante della «fedele e analitica riproduzione in scala ridotta» che costituisce piuttosto la modalità di approccio preferita da Luca Ronconi, secondo un percorso che può trovare la sua origine nell'*Orlando furioso* del 1969, ma che più esplicitamente si snoda in anni recenti con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996), *I fratelli Karamazov* (1998) e *Lolita* (2001). Secondo il principio della fedeltà al testo

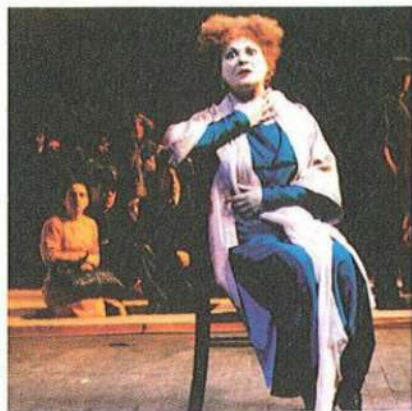
Una scena
dell'*Orlando furioso*,
riduzione di Edoardo
Sanguineti, regia
di Luca Ronconi.
Spoleto, Festival
dei Due Mondi, 1969



che ha da sempre fatto suo, Ronconi per il *Pasticciaccio* pensa a «un'«edizione» teatrale dell'opera di Gadda, più che a un suo «adattamento» scenico»². Il regista sceglie, così, di non avvalersi di una mediazione drammaturgica, e di presentare uno spettacolo che nasca «da una trasposizione, da un trasferimento della pagina romanzesca in teatro e non da un tentativo di «ridurre» la narrazione a dramma»³. Il dettato dell'autore e l'impianto strutturale dell'opera sono conservati, mentre Ronconi trova nell'esuberante forza dell'inedito impasto linguistico del testo lo strumento per superare l'*empasse* tra racconto e dialogo, tra ragioni della narrazione e del teatro, e per dare voce e corpo al flusso affabulatorio, autentico protagonista del libro.

Le poetiche del rispetto assoluto del testo e della trasposizione scenica dell'opera narrativa (cosicché lo spettacolo risulti, in definitiva, una forma di rappresentazione della scrittura del narratore) informano coerentemente anche i successivi *Fratelli Karamazov* e *Lolita*. Del romanzo di Dostoevskij Ronconi ripropone la struttura a blocchi: lo spettacolo è diviso in tre puntate (anche se la terza non andrà mai in scena) e vuole far «rivivere le pagine del libro quasi in tempi reali di lettura»⁴. Ancora una volta, è scartata l'ipotesi della riduzione, nel tentativo, anomalo, di conservare lo svolgimento complessivo della trama, attraverso la scelta di individuare gruppi di capitoli fondamentali per riproporli integralmente. La natura mista del romanzo, intessuto di dialoghi e di episodi precipuamente narrativi, è conservata: come nel *Pasticciaccio*, questi ultimi sono trasferiti agli attori, allo stesso tempo personaggi che agiscono nella vicenda, e narratori che – secondo intenzioni che si ricollegano al pensiero di Brecht – si guardano e raccontano agire. Per tale via, Ronconi riesce a rappresentare sulla scena le caratteristiche stesse del testo narrativo: se nella messinscena gaddiana erano la scrittura e il linguaggio a emergere come protagonisti, qui è la struttura profonda del romanzo a dominare la scena.

La sfida si alza ancora con la scelta di *Lolita*, non nella versione originale in forma di romanzo, ma nella seriore riscrittura in veste di sceneggiatura cinematografica: di essa il regista arriva a mantenere intatta anche la parte didascalica, le descrizioni dei per-



Due scene di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, regia di Luca Ronconi, 1996. Roma, Teatro Argentina

sonaggi, dell'azione, e le indicazioni dei movimenti della cinepresa, affidandone la recitazione ai personaggi stessi o a un ironico narratore esterno. La scelta di conservare la componente epico-narrativa deriva dalla decisione di fare salva la natura squisitamente letteraria della sceneggiatura e dalla volontà di rispettare le intenzioni dell'autore che, attraverso la parte non dialogica, pretendeva forse di mantenere il governo della sua riscrittura cinematografica del testo, necessariamente ad altri affidata. Anche in questo caso, risultano perciò conservate l'architettura espressiva, le caratteristiche scelte lessicali e la capacità di penetrare nell'interiorità dei personaggi, come gli elementi più significativi e caratteristici del testo originario: dalla messinscena esso non deve soffrire l'insulto o la *diminutio* di un intervento di riduzione e adattamento, bensì il servizio di una iper-lettura ad opera di una mente artisticamente illuminata. In tale senso il lavoro ronconiano sulla narrativa può essere interpretato come la ricerca di un nuovo, alternativo modello di drammaturgia, «una via di fuga dalle attuali asfittiche convenzioni sceniche che a suo giudizio soffocano oggi-giorno sul nascere la scrittura per la scena»⁵.

Parzialmente diverso risulta, invece, il lavoro del russo Lev Abramovic Dodin – uno fra i registi certamente più interessanti nel panorama mondiale – nel quale si segnala peraltro una analoga e decisa predilezione per la scrittura narrativa. Dalla messinscena della saga familiare siberiana *La casa* (1980), tratta dal romanzo di Fëdor Abramov, alle otto ore di *Fratelli e sorelle* (1985) – montaggio di cinquanta episodi tratti ancora una volta da una

vasta epopea drammatica del medesimo autore, che racconta, con emozionante corallità, le vicende degli abitanti di un villaggio dal dopoguerra all'inizio dell'era krusceviana – l'incontro con la struttura narrativa del romanzo è una costante nella teatrografia di Dodin. Negli anni Novanta egli si cimenta con *I demoni* (1991) di Dostoevskij e, più recentemente, mette in scena *Chevengur* (1999), traendolo dal romanzo, in URSS un tempo proibito, di Andrej Platonov. Per Dodin l'apertura della dimensione teatrale a quella narrativa rappresenta la possibilità di lavorare nello spazio inedito e 'di nessuno' che si crea tra il romanzo e la sua realizzazione scenica. Il suo lavoro sul testo è perciò assai più libero, più creativo, rispetto a quello di Ronconi, più rispettoso e meno 'patologico' di quello di Carmelo Bene; sicché il regista può fregiarsi del titolo di autore o co-autore del testo finale, accanto all'autore dell'opera narrativa, rivendicando per sé una paternità più completa e 'assoluta' dello spettacolo compiuto. Esemplare può essere considerato il lavoro condotto su *I demoni* di Dostoevskij. Lo spettacolo, della durata di dieci ore, risulta strettamente legato al processo di prova da cui esso è stato sostanzialmente generato, secondo un lavoro drammaturgico che trova, fin dalle origini, nel palcoscenico stesso la chiave della coerenza dello spettacolo.

Se, da un lato, occorre prendere atto dell'altezza di molti fra i risultati raggiunti all'interno di un percorso di ricerca complesso ed esteso come quello di cui si è dato in questa sede sommariamente conto, d'altro lato rimane in chi scrive qualche perplessità di fronte al dilagare del trapianto delle istanze narrative in teatro, da cui discende un effetto riduttivo nei confronti della scrittura specificamente drammaturgica, una disincentivazione conseguente di coloro che all'esperienza di tale scrittura intendano affacciarsi, e persino una sorta di ridimensionamento delle ragioni stesse della teatralità.

¹ C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa 1999, p. 235.

² G. La Fontana (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, in C. Longhi (a cura di), *Programma di sala*, p. 113.

³ *Ibid.*

⁴ L. Bentivoglio (a cura di), *Ronconi Karamazov. Genio e smisuratezza*, in "la Repubblica", 21 gennaio 1998.

⁵ C. Longhi, "Ronconi, regista-commentatore: l'esempio del Pa-

sticcaccio", in Luca Ronconi, *un regista in dieci progetti*, Edizioni Piccolo Teatro di Milano, Milano 2001, pp. non numerate.

AL TEATRO DI VERDURA DI VIA SENATO:
CONCERTI PER ATTORE SOLISTA
di Enrico Groppali

Da quattro anni a questa parte uno dei giardini più misteriosi e solitari della Milano aristocratica, quello di via Senato – l'arteria urbana nota anni fa agli addetti ai lavori come il triangolo editoriale per eccellenza che, irradiandosi dalla vecchia sede della Garzanti, conteneva nel suo periplo la raffinatezza *mi-gnon* di Studio Editoriale (SE) e le squisite riscoperte al femminile della Tartaruga – è divenuto il punto focale di un appuntamento estivo che, da giugno a settembre, raduna una piccola folla di adepti.

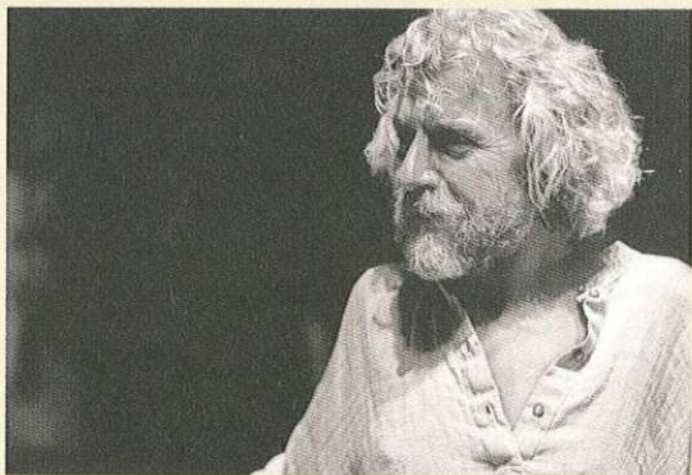
Tra gli alberi e le facciate severe e intangibili dei palazzi patrizi promossi al rango di quinte, un tempietto neoclassico allude con discrezione al famoso (e scomparso) teatrino Le Hammeau dove, nel parco di Versailles, Maria Antonietta recitò nel ruolo di Rosina *Il Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais.

Anche qui lo spazio prospettico che pare allungarsi all'infinito come una nuvola barocca: il palco è fatto di un camminamento a passerella e, sulla sinistra, di un edificio secondo (dimo-

ra del re o tenda napoleonica?) per le esibizioni dell'attore che ora dà vita alle idee platoniche, ora, viceversa, fa sprigionare un'impudica attrazione persino dall'andamento sinuoso e ironico di un poemetto gozzaniano.

L'idea motrice di quel 'Teatro di Verdura' è infatti quella di rappresentare la cultura viva, in un'ideale mediazione tra la pagina, uscita dal silenzio rarefatto dell'aula-incunabolo dove i devoti compulsano frenetici note e capoversi, e la pagina orale della scena dove gesto, *motus* e voce ci restituiscono i fremiti e i fermenti dell'irripetibile ispirazione degli autori.

Stimolare con la parola la ricerca della conoscenza divenuta realtà tangibile attraverso l'immagine fisica dell'interprete è il primario obiettivo di quel Teatro. Che, specie ai suoi inizi, ha varato una formula pressoché inedita per il nostro pubblico, da sempre abituato ad applaudire i suoi beniamini nel monologo, sollecitando dai vizi e dai vezzi del divo prediletto la licenza di intervenire col fragore dell'incitamento, dell'applauso e a volte della violenta recriminazione. I recital del Teatro di Verdura non sono infatti né monologhi né dialoghi dove il ruolo dell'obbligo dell'interlocutore ricade supinamente sulla platea.



Carlo Rivolta al Teatro
di Verdura di via
Senato a Milano

Sono 'concerti per attore solista'. Il suono cadenzato di un'arpa, la cristallina trasparenza di un flauto e il morbido tocco di un pianoforte, commentano i soprassalti, gli acuti, i si bemolle e i do di petto degli interpreti.

Obbedendo a questa categorica sollecitazione interiore, un attore come Carlo Rivolta ha percorso l'itinerario poetico del nostro Novecento non trascurando per Caproni e Montale l'ombra di Leopardi o il sorriso di Gozzano; e lanciandosi coraggiosamente nel *Cantico dei Cantici* o nel biblico *Cohélet* o *Ecclesiaste*, passando attraverso il mondo delle idee platoniche col *Simposio*, il *Critone* e il *Fedone*.

E se la *Commedia* è stata magnificamente rappresentata dai toni alti e imperiosi di Franco Branciaroli, quest'estate presente di nuovo al Teatro di Verdura con una fremente rilettura di *In exitu* di Giovanni Testori; e se a Čechov è stata restituita dignità di parola attraverso la riproposta antiaccademica dei suoi celebrati pezzi di bravura (*Canto del cigno* e *Danni del tabacco*) fornita da un interprete singolare e controcorrente come il mitteleuropeo Massimo Loreto, specialista di Horváth: non è nemmeno mancata la nota suadente del *divertissement* agrodolce con la replica della *Bruttina*

stagionata, lo spettacolo di Franca Valeri tratto dal romanzo di Carmen Covito che, con graffiante ironia, sottoponeva a un processo al vetriolo la piccola intelligenza di provincia.

Ma al di là dell'esumazione delle *Odi Morali* e del *Giorno* del Parini (lettera morta sui palcoscenici milanesi dai tempi di un'originale rilettura fatta da Giancarlo Sbragia al Filodrammatici) da parte della coppia d'arte Franca Nuti-Giancarlo Dettori, ricordo come una delle *soirées* più rare e più ghiotte la *Vita di Giacomo Casanova*.

Una signora in *redingote* nera e con un suadente sorriso degno di Rosalba Carriera, quasi uscita dalla Venezia stregata di Hofmannsthal, proiettava con la sua Lanterna Magica, pazientemente restaurata, le ombre del passato. Immagini di paesaggi solari, inquietanti ritratti d'epoca, dettagli dimenticati di tele famose si alternavano al tagliente profilo del libertino fissato per sempre nella rigidità della posa; mentre i brani delle *Memorie*, mormorati con perversa dolcezza da Branciaroli seduttore e da Daniela Allegra monaca tutt'altro che insensibile alle sollecitazioni del massimo artefice del piacere, si stampavano indelebili nella mente e nel cuore.



Arnaldo Foà al Teatro di Verdura di via Senato a Milano

QUANDO GLI EUROPEI DANNO I NOMI

In un libro dello studioso viennese Michael Mitterauer l'affascinante storia dell'onomastica

DI OTTAVIO LURATI

PER un verso la mobilità, la dinamicità del nome proprio, dall'altro la staticità del cognome: questi i due elementi divergenti, quasi divaricati, che ci portiamo intorno nel nostro essere chiamati dagli altri. Il nome di persona si rinnova a ogni generazione, a ogni nuova nascita, e circola nelle comunità gomito a gomito con la staticità del cognome che si radica in situazioni antiche, non poche volte medievali, quasi sempre, comunque, tardo cinquecentesche (l'influsso del Concilio di Trento). Una polarità di nomi, questa che vive in noi, cui passiamo di regola accanto con somma indifferenza.

Sintomatica riesce poi la cesura, spesso assai netta, che in molte culture taglia gli usi nominali relativi al maschio e quelli per la donna: una pratica cui, a monte, stanno atteggiamenti di storia delle mentalità. Sia la tradizione occidentale sia altre realtà, come quelle islamiche, riservavano e riservano tuttavia alla donna un altro trattamento che non al maschio. Basti vedere, a Roma, in età repubblicana la pratica per cui al nome dei maschi viene conferita una chiara strutturazione, compreso il *nomen* gentile, il nome *quod familiarem originem declarat*; le figlie invece hanno solo il nome della *gens*, al femminile: Calpurnia è ad esempio la femmina dei Calpurni (e il nome della moglie di Cesare): per lei la società prevede un unico nome. E la pratica della distinzione tra maschio e femmina durerà nei secoli.

Divaricazione tra assegnazione sociale del nome tra uomo e

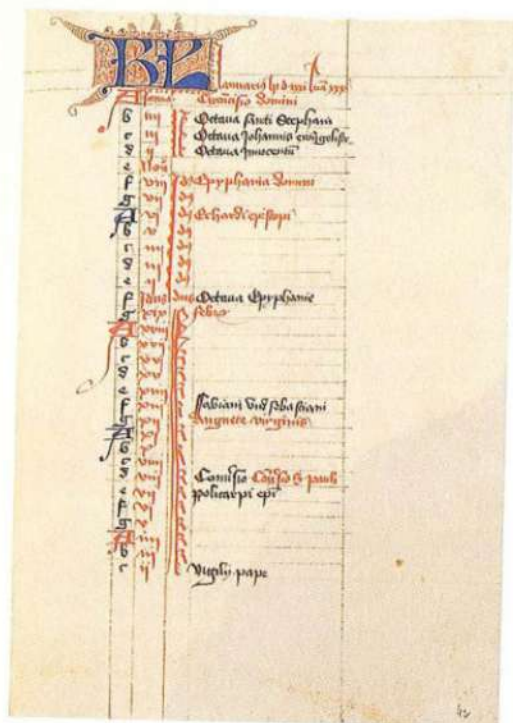
donna anche nell'ebraismo e nel mondo islamico, dove l'imposizione del nome alle figlie appare assai meno legata a motivazioni religiose: lo dimostra tra l'altro l'uso minimo di nomi teofori (che recano il richiamo a Dio) assegnati a donne. Una pratica che, a ben guardare, dura anche in aree europee nei secoli medievali (e pure nei successivi).

Sono elementi, questi, che, con altri, risultano dall'affascinante lettura del recentissimo volume dello studioso viennese Michael Mitterauer sull'imposizione del nome nella storia europea. Nella quantità degli stimoli, quali aspetti sottolineare sul nome, che è universale elemento costitutivo dell'identità e va denso di contatti con le vicende storiche e sociali delle comunità? Sostiamo dapprima su una cosa che ci tocca tutti, oggi: quella del cambiamento (silenzioso, come avviene spesso con le mutazioni incisive) che sta intervenendo nell'inquadramento di vita, per cui nel dare i nomi ai neonati non ci leghiamo solo al modello dei divi cinematografici e a quella sorta di 'nuovi santi' che sono attori, attrici e top-model, bensì prescindiamo da regole non scritte che sono durate secoli.

L'attuale impatto delle aspettative di vita è tale da incidere anche sull'atteggiamento della gente nel dare il nome ai propri figli. Un tempo si assegnava il nome dei nonni per continuarli, per farli durare nel tempo. Ma oggi «si desidera davvero continuare a vivere in un nipote, quando si hanno buone speranze di vedere an-



Iscrizione romana in onore dell'imperatore Augusto e della moglie Livia: IMP<ERATOR> CAESARI DIVI F<ILIO> AUGUSTO PONTIFICI MAXIMO CO<N>S XII TRIBUNIC<IA> POTEST<ATE> XX [= anno 750/1 di Roma] ET LIVIAE CAESARIS AUGUSTI <UXORI> MAZAEVS ET <MITHRIDATES>



Calendario, il mese
di gennaio, in *Urbar
der Feste Rheinfelden*,
1415; ms cartaceo.
Vienna, Haus-, Hof-
und Staatsarchiv, Hs
blau 132: f. 42r.

mondo arabo: anche qui oltre all'*ism*, che è il nome proprio che ogni bambino riceve alla nascita, la società prevede e costruisce un sistema onomastico con una seconda parte, il *nasab*: un'unità che, spiegano alcuni antropologi, costituisce il nome con cui gli uomini verranno chiamati nel giorno del giudizio. Bella anche l'ampia trattazione al cap. VII del volume del gran calo onomastico che, attraverso i secoli, tocca molte comunità. Riesce pure interessante una quantità di altri accertamenti, come il riscontro sulla grande importanza dei nomi teofori per la popolazione anglosassone ancora all'inizio del secolo XII (la più intensa imposizione tra gli ambiti cristiano-germanici: tra l'altro essa si rifletteva in nomi in *god*, come *Godgiftu*, nel significato di 'dato da Dio'). Appassionanti le pagine che analizzano l'impatto (e il mancato impatto) della Riforma, come gli atteggiamenti assunti dai calvinisti verso i nomi, in particolare quelli doppi (p. 409): i calvinisti negavano l'intercessione di uno o più patroni onomastici. Ma una importante trasformazione nel sistema dei nomi personali la Riforma realizzerà soprattutto in piccoli gruppi, come i *dissenters*, gruppi protestanti non appartenenti alla Chiesa inglese: questi, nell'emigrazione nel-

cora i propri pronipoti? L'enorme aumento dell'aspettativa di vita del secolo XX crea nuovi presupposti nelle relazioni fra generazioni. Le nonne e i nonni, ormai segnati anch'essi da una mentalità individualistica, desiderano ancora che ai loro nipoti vengano imposti i loro nomi?» (p. 433).

Con la sua articolata ricerca, Mitterauer penetra a fondo nelle motivazioni e nelle mentalità che vigevano attraverso i secoli e che – ulteriore universale antropologico – toccavano tutte le società note. Interessante, ad esempio, la larga diffusione della forza del sistema binario (si assegna un nome e un cognome). Ciò compare tra l'altro nel

le Americhe, hanno realizzato prima, e conservato poi, una modificazione onomastica significativa, attribuendo un'importante prevalenza a figure dell'Antico Testamento.

In campo cristiano è curioso il valore salvifico attribuito a determinati giorni sacri nell'Alto Medioevo, fatto che si rifletterà in nomi come Pasqua, Natale ecc. In periodi successivi, e in campo ormai cattolico, tra l'altro colpiscono rispondeenze come quella della diffusione di nomi dei santi giovani, il cui culto era propagato dagli Ordini della Controriforma: vi appartiene il gesuita Luigi Gonzaga, in molti casi presentato come modello di vita ai giovani maschi ancora nei tardi anni Cinquanta del Novecento. Né Mitterauer si sottrae a prese di posizione metodologiche, come quella sulla tesi di Schmid, accettata anche da storici come Duby, che associa l'avvento dei cognomi anche a un indizio d'un presunto rafforzamento della coscienza di stirpe (nella specificità: patrilineare): spiegazione che oggi viene per altro in molti casi messa in discussione.

Dalle ricerche di Mitterauer risultano confermati i dati teori-

*Contadino che spinge
due maiali in città,
in Urbar der Feste
Rheinfelden, 1415;
ms cartaceo. Vienna,
Haus -, Hof- und
Staatsarchiv, Hs blau
132: f. 14v.*

*Mercanti coi loro carri,
in Urbar der Feste
Rheinfelden, 1415;
ms cartaceo. Vienna,
Haus -, Hof- und
Staatsarchiv, Hs blau
132: f. 24r.*



Simon Benig
(attribuito), *Genealogia
dell'Infante
don Fernando del
Portogallo*, prima metà
del sec. XVI; codice
membranaceo,
55,9 x 39,4 cm,
a ff. sciolti. Londra,
British Library,
Add. Ms. 12531



ci (e poi concreti) avanzati ad esempio per la Lombardia nel nostro recente passato. Perché ci chiamiamo così: cognomi lombardi e svizzero-italiani o quelli che affiorano per zone come la Sardegna: dove, a parte casi come Gavino, Gavina, Lussorio e il raro Itria, la sardità dell'onomastica individuale appare essere di motivazione storico-culturale e religioso-culturale, al più stilistica, ma non linguistica. Un aspetto, questo, che tocca non poche altre regioni ad esempio francesi. Per gli ambiti italiani, esso si manifesta anche in situazioni di minoranza che, tendenzialmente, dovrebbero dunque essere propense ad accentuare i nomi in chiave identitaria: invece, salvo certe scelte in certe aree in Val d'Aosta e nell'Alto Adige, prevale sempre la componente italiana. Fatti che emergono molto bene dalle ricerche di Emidio De Felice; in particolare è

esemplare (e nuova, in campo europeo) la sua analisi che ha trovato sistemazione in *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Marsilio, Venezia 1987.

Molte, tornando alla bella ricerca di Mitterauer, le cose che si vorrebbero ancora dire. Basterà qui richiamare una costante che si assoda in quasi tutte le comunità e le società note. Quella (nel momento di quell'atto di socializzazione del neonato che è il rito con cui gli si impone il nome) della frequenza del ricorso a figure esemplari, che, a seconda delle società e delle religioni, possono ora essere dei santi ora dei re (i nomi dinastici), ora i profeti e altri messaggeri del sacro che vengono evocati nelle Sacre Scritture o nel Corano: per molte culture si può così parlare, per secoli, di un ampio riferirsi ai 'nomi del Libro'.

BIBLIOGRAFIA

-
- Michael Mitterauer, *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, trad. it. di Teresa Franzosi, Einaudi, Torino 2001, pp. 470.

IL NOME, UN PROGETTO

Culture consapevoli e culture trascinate dalle mode

DI MARTA MORAZZONI

LA prima imposizione di nome di cui io abbia memoria cosciente risale al tempo della mia infanzia, quando mio padre mi dedicava le sue sere leggendomi *Pinocchio*, che è stato per me l'archetipo della letteratura. Mentre lo sta forgiando, Geppetto pensa al nome migliore per il suo burattino, secondo un particolare criterio ben augurante, e sceglie sulla scorta di altri che quel nome l'hanno portato e ne hanno ricavato fortuna («Ho conosciuto un'intera famiglia di Pinocchi, [...] il più ricco faceva il mendicante»). Quanto a me che mi chiamo Marta, nome che amo

molto, mi è capitato tardi di interrogarmi sulla provenienza nella mia storia familiare di una così insolita scelta, insolita soprattutto all'epoca: da ragazzina non ho conosciuto nessuno che lo portasse, era un difficile nome fuori moda nel tempo in cui fiorivano Anne Marie, Marie Cristine, Donatelle e Patrizie. Ho scoperto poi che derivava da una piacevole memoria di mio padre che andava a scuola a Milano in Santa Marta (i vecchi milanesi non dicevano 'in via xy' ma 'in xy' tout court). Non ho idea



se avesse appurato anche il significato del nome che mi dava e di cui sono poi andata piuttosto fiera. In aramaico significa 'signora', me lo rivelò negli anni di liceo il mio professore di greco, e, a ben pensarci, suona in effetti altezzoso e definitivo; per esempio non sopporta diminutivi o vezzeggiativi, e infatti non me ne toccarono. E soprattutto essendo stata a suo tempo unica tra le mie conoscenze a vantarlo, quasi fosse una bandiera di diversità, mi capita di pensare, con un fondo di consapevole superbia, che il nome mi abbia formata.

È una convinzione che sostengo tuttora e che mi sembra di verificare nelle persone che incontro. L'argomento vale, nel bene e nel male, anche nella cultura di massa e nella sua onomastica, o dovrei meglio dire nella 'acultura' di massa in cui viviamo, verso cui nutro per altro una mia radicale intolleranza. Quell'intolleranza che mi fa pensare a come salvare dalla vena di volgarità circolante come droga nel sangue il patrimonio maggiore di ogni genere che abbiamo alle spalle: magari nascondendolo in attesa di tempi migliori! Ma questo è un inciso, che va a toccare però anche la sensazione di straniamento circa i nomi che ci stanno attorno oggi, e mi induce a pensare che non è tanto il nome scelto (un nome ha sempre e comunque una sua dignità e un senso), quanto il motivo della scelta a demarcare una cultura consapevole da una trascinata dalle mode, anche un po' istupidita da echi massificanti, tanto più in una stagione in cui ragioni profonde e condivise da una comunità che rendano la scelta onomastica un atto a suo modo radicato e consapevole sono del tutto scomparse. Eppure quella scelta rimane pur sempre una delle prime manifestazioni della persona e insieme un indizio della sua storia più profonda, del retroterra e del gusto della sua famiglia. Ecco perché diffido in qualche modo di chi se lo modifica o se lo lascia modificare, il nome molto più del cognome, come se accettasse di subire una cancellazione di identità, qualsiasi essa sia o sia stata. Mi ricordo, dai miei studi sugli Eschimesi, che una persona si cambiava il nome solo quando, scampata a una morte certa, beneficiava agli

*Le ragioni profonde
e condivise
da una comunità
che rendano la
scelta onomastica
un atto radicato
e consapevole sono
scomparse*

Carlo Chiostri,
*Illustrazione
per il Pinocchio
di Carlo Collodi, cap. III:
«Geppetto, tornato
a casa, comincia subito
a fabbricarsi il burattino
e gli mette il nome
di Pinocchio»; incisione
di A. Bongini,
R. Benporat & Figlio,
Firenze 1916*



Paul Peter Rubens,
Ulisse e Nausicaa,
 circa 1637; olio su tela,
 127 x 204,7 cm.
 Firenze, Galleria
 Palatina

occhi della comunità del villaggio di una vera nuova nascita.

Un registro di scuola è oggi un campionario estremamente interessante e verificabile, un vero termometro dei tempi: devo confessare che in qualche caso le facce corrispondenti di fronte a me mi hanno fatto tenerezza, come se mi dessero la sensazione di essere state aggiogate a un carro ingiustificato, che pure loro trainavano con una certa convinzione. È facile dire in questi momenti che le colpe dei padri ricadono sui figli, ma in certi casi l'assunzione fisionomica del nome è tale, che quella dei genitori non è più una colpa, ma una felice intuizione o una costruzione di grande coerenza, a cui fare tanto di cappello... gusto a parte! E poi chissà che cosa nel nome hanno voluto evocare e, secondo un implicito, inconscio *nomen omen*, che cosa hanno sperato e come si sono prefigurati il futuro dei loro figli? O come si sono specchiati nei loro figli, di quali ambizioni negate li hanno rivestiti, di quali sogni non realizzati e di quali tensioni?

Mi spiego con un esempio: un grotto in Ticino (per chi non sia del luogo, è un'osteria di campagna o mezza montagna), due famiglie ancora giovani con relativi bambini, e una madre che ne richiama un'altra, in tono sbrigativo: «*Vè scia subit, Jennifer!*»; e

questa piccola insubrica Jennifer, che si è avvicinata immusonita alla mamma, mi ha fatto sentire in uno strano luogo, altrove, ma dove? rispetto al Canton Ticino geografico, in cui si parla ancora il vecchio e un po' greve dialetto alto lariano. Eppure questo nome avrà pur una ragion d'essere! E mi sono chiesta come nella mente di due genitori si fossero configurati la fisionomia e il futuro della loro figlia. Lo penserei anche se l'avessero chiamata Nausicaa... Mi ricordo per contro una mia allieva, una ragazza di grande lucidità e qualità intellettuale, con un nome perfetto, solido e determinato, Felicia. Nessun addolcimento, nessuna concessione, un programma di vita da perseguire con tutta chiarezza. Non so più niente di lei e del suo rigoroso progetto onomastico. Chissà che la coerenza non fosse solo una mia fantasia...

NAPOLEONE IN BIBLIOTECA

*Un lettore onnivoro, editore ed editor,
scrittore mancato*

DI ERNESTO FERRERO

DELLE molte facce di Napoleone, la meno nota è forse quella dell'accanito consumatore di libri, categoria che ne comprende molte altre: il bibliofilo esigente, il costruttore di biblioteche, il libraio mancato, addirittura l'editore e il redattore. E naturalmente lo statista che ha in testa una ben precisa politica del libro, e la attua con lucida fermezza.

C'è un'immagine dell'aprile 1814 da cui mi piace partire: quella dell'Imperatore vinto che nella notte dell'abdicazione, a

Fontainebleau, dopo aver patteggiato con gli Alleati il minuscolo regno dell'Elba, va in biblioteca, e sceglie personalmente i 186 volumi che lo accompagneranno nella nuova destinazione, e conforteranno l'esilio. Ci sono Plutarco e i *Commentaires* di Cesare, Seneca, Senofonte, Tacito, Virgilio, Pausania; e naturalmente i francesi: Boileau, i 15 tomi delle Opere di Diderot, Madame de la Fayette, Montaigne, Montesquieu (5 tomi), Rousseau, le lettere di Madame de Sévigné, Saint-Évremond libertino erudito e moralista, i 70 volumi delle Opere complete di Voltaire. Manca stranamente l'ama-

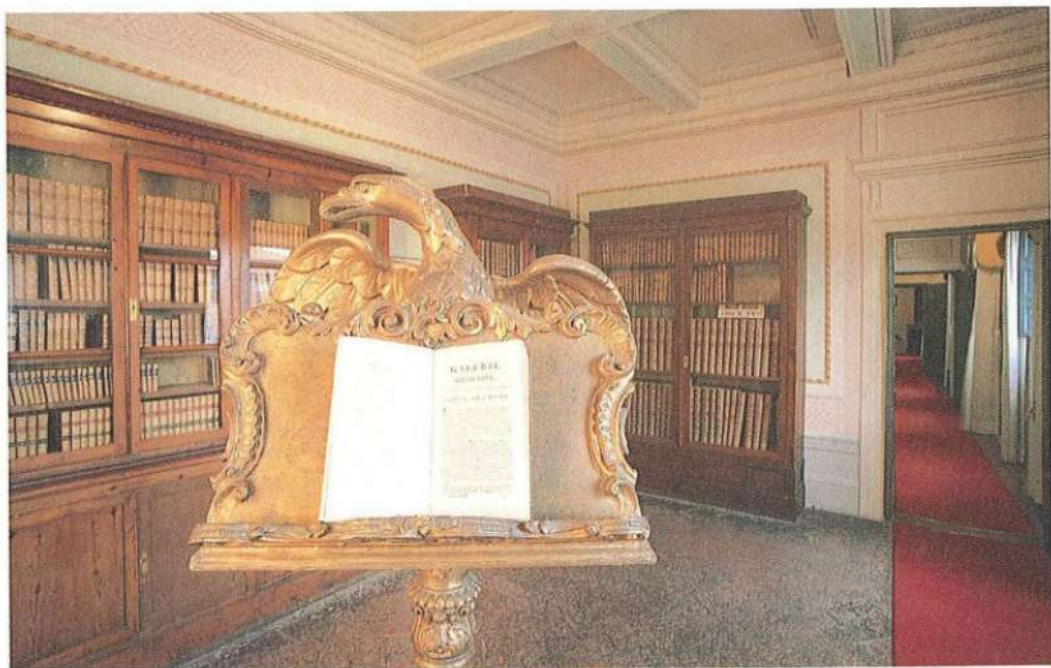


to Corneille. Per più della metà sono opere di storia, di scienza, e tecniche applicate: trattati di strategia, astronomia e di matematica, la *Philosophie chimique* del Fourcroy, il corso di botanica dello Hanin, l'*Histoire naturelle de la rose* del Guillemau, che è evidentemente un affettuoso omaggio a Joséphine, raffinata cultrice di rose e di ibridi. Questo nucleo centrale, i cui volumi, legati in pelle, recano sul piatto la scritta "Fontainebleau" e lo stemma imperiale, sarà poi arricchito e integrato dalla biblioteca del Genio Militare di Portoferraio, prontamente requisita (per lo più opere di strategia, architettura militare e civile); e dagli invii – circa un terzo – dello zio Cardinal Fesch: storie di Stati, personaggi e casate illustri. In totale la raccolta del Palazzo dei Mulini ascenderà a 2378 volumi. Vi spiccano le annate del "Moniteur" degli anni 1790 - 1813, particolarmente care al sovrano perché racchiudono le cronache della sua ascesa, quasi il resoconto notarile delle sue imprese. Contrariamente all'invenzione romanzesca del mio N., la raccolta elbana non richiedeva e non ebbe un bibliotecario. Era ospitata nello studio adiacente la camera da letto, e basta questo particolare a dire l'affezione dell'imperiale lettore.

L'esule cercherà anche di arricchire la biblioteca della Villa

Jacques-Louis David,
Il Generale Bonaparte,
1797 - 1798 ; bozzetto
su tela, 81 x 65 cm.
Parigi, Musée du Louvre

La Biblioteca della
Palazzina Napoleonica
dei Mulini a Portoferraio
sull'isola d'Elba



dei Mulini con opere acquistate a Livorno tramite un suo fiduciario, Francesco Bartolucci. Aveva bisogno di testi di utilità pratica per la riorganizzazione del piccolo regno, ma si trovò a ricevere opere modeste, stampate e legate sciattamente. Le esaminava personalmente, spesso le rimandava indietro, perché – scriveva – si trattava di «mauvaises éditions et de rebuts»; seguiva con il consueto scrupolo amministrativo l'andamento del conto, che decise di chiudere definitivamente il 15 dicembre 1814.

Centralità della biblioteca nel *modus operandi* dell'Imperatore. Il libro è anzitutto un insostituibile strumento di lavoro che fornisce informazioni, dati, notizie; che prepara la modernità attraverso un'accorta rielaborazione della tradizione. Cinque le classi in cui la biblioteca francese del Settecento viene ordinata: teologia e religione, diritto, storia, scienze e arti, belletristica. La nuova borghesia emergente è consapevole di valere per quello che sa (concetto chiaramente espresso anche da Goethe), dunque ha il precipuo dovere di darsi una formazione, di cui una biblioteca bene attrezzata resta il fondamento primo. Autodidatta onnivoro, il giovane Bonaparte costruisce la propria ascesa sulla memorizzazione di una quantità sterminata di dati, che poi dimostra di saper gestire con stupefacente rapidità di calcolo.

Prima di ogni campagna il generale consulta una bibliografia specializzata su quello che sarà il teatro dello scontro, elabora una miriade di notizie storiche, geografiche, naturalistiche, climatiche. Quando è in Egitto, consulta Erodoto e Plinio. Nulla è lasciato al caso: ogni pratica bellica viene accuratamente istruita con tutto lo scibile cui si può attingere. La guerra è anzitutto una scienza esatta, e i libri vi apportano il loro contributo.

A Parigi, delle biblioteche si occupava il barone Alexandre Barbier, che selezionava le novità più interessanti e le inviava all'Augusto Lettore con brevi schede critiche. Nelle varie residenze francesi (la Malmaison, Trianon, le Tuileries, Fontainebleau) le biblioteche erano addirittura doppie: una in comune con gli altri abitatori dei palazzi, l'altra privata. Sappiamo che N. aveva progettato una sorta di biblioteca ideale da viaggio, forte di 6000 titoli; e che si occupava persino delle letture della sorella Paolina o dei suoi

valletti, i quali riempivano in quel modo i tempi vuoti del servizio. Quando venivano richiamati all'improvviso, talvolta li abbandonavano sulle sedie, e poteva capitare che l'Imperatore, passando, si fermasse ad esaminarli severamente, e buttasse dalla finestra quelli che riteneva indegni.

N. lettore forte, che non disdegnava i romanzi, compresi quelli per signore, come accadde nella immobilità forzata di Mosca, dove ebbe modo tra l'altro di leggere la propria imminente sconfitta in una storia quasi identica raccontata da Voltaire: quella del re svedese Carlo XII, che nel 1709 invade temerariamente la Russia, ma viene fermato dal freddo e dalla fame.

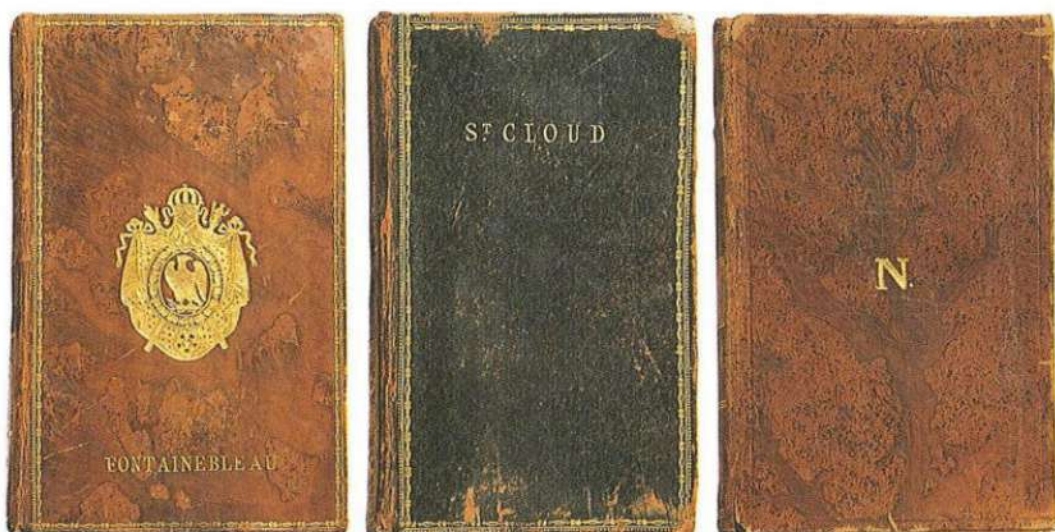
Certo, N. ha della letteratura un'idea descrittiva e pragmatica: non il mondo com'è ma come dovrebbe essere, ben regolato, ben amministrato: meglio se da lui, s'intende. Per questo rimprovera a Rousseau l'eccitazione, l'agitazione: sono energie sprecate, improduttive. Del teatro pensa che debba avere un'azione pedagogica, stimolare alla virtù, al dovere, al sacrificio di sé per il bene della Patria. Più volte N. – grande amico e protettore di Talma, l'attore tragico – interviene nella gestione dei teatri parigini con il piglio decisionista del Ministro della Cultura, detta il cartellone, impone attori emergenti. A Mosca trova il tempo per dare un regolamento all'Opéra in crisi di gestione.

Ma sa anche essere lettore acuto e disinteressato. Così come

Legatura in pelle con cornici dorate e stemma di Napoleone I al centro del piatto anteriore esterno; sotto lo stemma la scritta *Fontainebleau* a caratteri dorati, fine 1700 – inizi 1800

Legatura in pelle verde con cornici dorate al piatto anteriore esterno; in alto la scritta *S^t Cloud*, inizi del sec. XIX

Legatura in pelle con la *N.* dorata al centro del piatto anteriore esterno, taglio dorato, inizi del sec. XIX. Portoferraio, Biblioteca della Palazzina Napoleonica dei Mulini





Le premier volume
de lancelet du lac
Nouvellement
imprime a Paris Lan
mil cinq Cens et.xx.,
M. Le Noir, Parigi
1520, 3 voll.:
frontespizio.
Portoferraio, Biblioteca
della Palazzina
Napoleonica dei Mulini

quando a Sant'Elena tesse l'elogio dell'*Iliade*, che definisce «l'espressione più efficace e rappresentativa di un'epoca. Omero è veramente, oltre che poeta altissimo, oratore, storico, legislatore, geografo, teologo: in una parola il meraviglioso enciclopedista di un secolo». Italo Calvino, eccellente lettore di classici, non avrebbe potuto dir meglio. Apprezza lo stile «terso e attraente» di Madame de Sévigné. Quando si sente depresso si tonifica con l'*Ifigenia in Aulide*: «Questa lettura ci farà bene». Strapazza il Voltaire drammaturgo: «Turgido, imbellettato, cattivo conoscitore di uomini e cose, spesso falso

nei pensieri e nelle passioni». Esalta naturalmente Corneille: «Vivesse oggi, lo farei principe».

Poi c'è l'N. autore potenziale, che ha idee precise e modernissime su come si fa *editing* di un testo. Condivido l'intuizione di Leonardo Sciascia che il giovane Bonaparte sia diventato Napoleone il giorno in cui abbandonò le proprie velleità letterarie, valutando con il consueto freddo acume che su quel fronte non avrebbe sfondato.

Di quelle ambizioni giovanili gli rimane una cordiale disistima per i letterati («Ah, que les gens de lettres sont bêtes!») e una intatta passione per la ricerca storica. Se avesse potuto vivere tranquillo, confida a Las Cases, la sua vocazione sarebbe stata proprio lo scrivere di argomenti storici. Secondo lui, le opere storiche sono scritte dai retori, dai professori; sono enfatiche, retoriche, poco scientifiche, o addirittura ridicole: egli è il primo a ridere degli eccessi dei suoi agiografi. Non esiste una storia di Francia che non sia un centone di pettegolezzi, spiante, storielle da salotto. Invece l'alto compito della storiografia dovrebbe essere affidato a uomini di Stato che conoscono la politica, gli affari del mondo, la concretezza del gestire la cosa pubblica. Soprattutto, N. aborre l'ostentazione dei

sentimenti personali: dichiara a chiare lettere che non si abbasserà mai all'esibizionismo ambiguo delle *Confessioni* di Rousseau.

N. è il primo a sapere che quel che chiamiamo storia è una favola convenzionale, basata su complicate dietrologie e semplici induzioni. Confessa che egli stesso non avrebbe saputo spiegare pensieri e azioni che nascevano dalla necessità di dover rispondere agli imprevisti del caso, nel vivo dell'azione. Prefigurando le intuizioni di Pirandello, sa bene che esistono tanti Napoleoni quanti sono gli autori che se ne occupano. E poi la storiografia è sempre quella dei vincitori: Catilina è stato affidato alla memoria storica sotto una luce odiosa soltanto perché ha perso. L'insuccesso provoca accuse ingiuste e volgari. Se non fossi riuscito nei moti del Vendemmiaio – spiega N. – la mia figura sarebbe rimasta sinistra come quella di Catilina. Tuttavia gli sarebbe piaciuto scrivere una storia degli ultimi anni dei Borboni, con i documenti degli archivi e della biblioteca imperiale, e le relazioni degli ambasciatori. Nella concezione dell'uso delle fonti rivela una modernità impressionante.

N. editore ed editor. Con una matita si diverte a cancellare dalle *Rivoluzioni romane* del Vertot tutti gli aggettivi ridondanti e le frasi superflue: «Sarebbe un lavoro opportuno ed utile sfrondare con gusto e discernimento le principali opere della nostra lingua. Se ne salverebbe uno solo: Montesquieu». Per tutti gli altri, occorre il bisturi affilato del bravo redattore. Raccomanda di rappresentare i tragici greci in buone traduzioni; pratica anche una sorta di filologia registica, e invita ad avvicinarsi quanto più possibile al modo di recitare, ai costumi e alle tecniche teatrali degli antichi. Sa che c'è una bella differenza fra una tragedia letta e una tragedia rappresentata, e che la messa in scena svela le magagne di un testo.

A un certo punto, siamo intorno al 1795, incontriamo perfino un Napoleone libraio. Il giovane artigiere sempre alle prese con impellenti necessità economiche (è l'unico sostegno di una famiglia numerosa) pensa infatti di dedicarsi all'export di libri, ma cambia prontamente idea dopo una prima spedizione di una cassa a Basilea che non va a buon fine. Quello del libraio è un mestiere più aleatorio della stessa carriera delle armi.



N. editore. Sulle orme di Aldo Manuzio, pensa ad edizioni commentate degli autori classici, a cominciare da Strabone. La cultura è uno strumento essenziale di cui deve occuparsi uno Stato moderno. Di qui il suo dirigismo, che investe tutti i campi della creatività: indica i drammi che devono essere rappresentati, i quadri che devono essere dipinti. Assegna aiuti e pensioni a letterati, pittori, musicisti e attori. Se l'ispirazione letteraria làtita, si chiede al suo ministro come stimolarla. Protesta perché all'Opéra ha sentito versi mediocri. Ha dei suggerimenti anche per Goethe: «Dovreste scrivere una *Morte di Cesare* in un modo più degno e grandioso di quanto abbia fatto Voltaire. In questa tragedia, bisognerebbe far vedere come Cesare avrebbe potuto fare la felicità dell'umanità se gli fosse lasciato il tempo di realizzare i suoi ampi progetti».

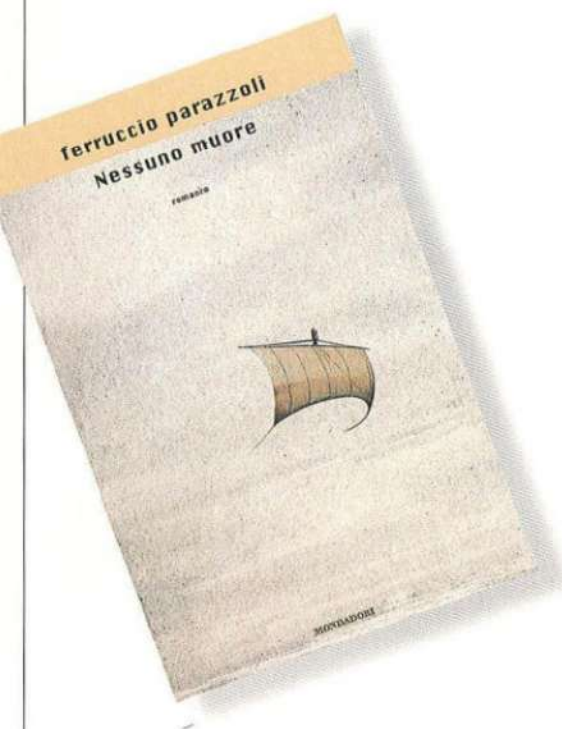
La formazione dei cittadini è per lui una priorità. A partire dal 1805 promuove una riforma radicale del sistema d'insegnamento. Lo Stato deve dispensare principi, valori, idee. Deve formare eticamente. Per questo «il diritto a stampare non è un diritto naturale, perché chi si impegna a istruire assume un ruolo pubblico, politico». La stampa non è un fatto commerciale, e la politica deve farsene giudice. A partire dal febbraio 1810 l'editoria li-

braria è amministrata da un'apposita direzione generale collegata al Ministero degli Interni, che pubblica un "Journal général de la librairie et de l'imprimerie".

Chiuderò con tre citazioni dal Bonaparte scrittore mancato, ma nutrito di ottime letture. La prima è un pensiero del 1795 che potrebbe essere indifferentemente di Shakespeare o di un poeta novecentesco: «La vita è un sogno che si sfarina». La seconda e la terza sono due pensieri di Sant'Elena: «Ho imparato a conoscermi nella sventura». E infine una orgogliosa rivendicazione della propria unicità e grandezza, che si sarebbero impresse a caratteri di fuoco nelle generazioni a venire: «Sanno forse gli uomini spiegare tutte le loro azioni? La maggior parte di coloro che mi abbandonarono non avrebbe mai pensato di essere capace di tradirmi, se la fortuna avesse continuato ad arridermi. Vi sono dei vizi e delle virtù dettati dalle circostanze. Io sono stato abbandonato, piuttosto che tradito. Tra quelli che mi circondavano vi fu più debolezza che tradimento. Ma chi nella storia può vantare più saldi partigiani e veri amici? Chi di me fu più popolare e amato? Chi mai lasciò desiderio più ardente e più vivo rammarico? Non si sarebbe tentati di esclamare che da questa roccia regno ancora?».

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI GIUSEPPE PONTIGGIA

L'ARCAICO E CONTEMPORANEO ROMANZO DI NESSUNO



Il titolo dell'ultimo romanzo, sconcertante potente visionario, di Ferruccio Parazzoli è *Nessuno muore*. Che è insieme una affermazione e una negazione. E ci offre una chiave interpretativa per addentrarci nel suo universo.

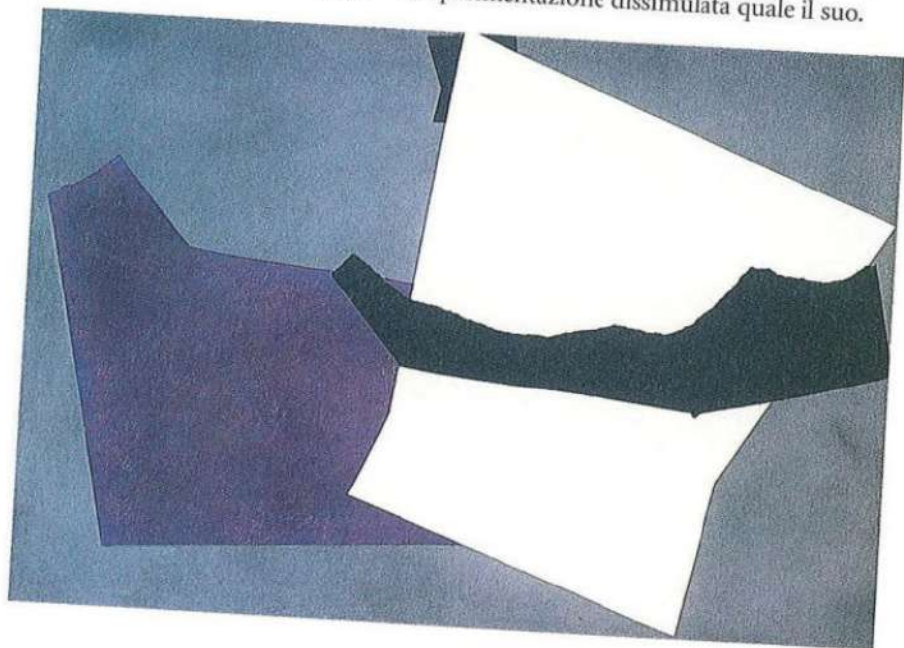
Ulisse muore a Itaca, rinchiuso dentro il carcere di quel nome, Nessuno, che gli ha consentito di beffare Polifemo e di rapirgli quello che per i Greci era l'organo privilegiato della conoscenza, la vista. Muore ucciso dal figlio Telegonio, nato dai suoi accoppiamenti con Circe, mentre l'imbelle figlio Telemaco, nato dal suo matrimonio con Penelope, l'ha, come la madre, abbandonato nell'isola. Qui ormai è solo un sopravvissuto alla strage dei Proci, con la quale aveva tramutato la vendetta in destino. Obeso, devastato dagli anni e dalla crapula, si aggira febbrile tra le rovine di una reggia deserta, visitato talora da Eumeo e dai suoi porcari, compagni di brutalità e di stupri. Lo assediano invece i fantasmi del passato, donne che ha posseduto con una concupiscenza beffarda, come la figlia del Ciclope, o donne che beffardamente gli si sottraggono nella perpetuità del desiderio, come Nausica.

Ulisse muore nella lucidità torbida di un crepuscolo che non è solo di un'esistenza tramata sulla sopraffazione e l'inganno, ma di un mondo mitologico. Il presente è fatto di deprecazioni e imprecazioni, la preghiera è diventata la propria profanazione. E il passato non è più la riserva del futuro, ma la sua tomba. Ulisse muore, tra gesti di ribellione impotente e atti, come la sfida finale con il figlio, in cui l'eroismo sembra confermare la forma che gli ha impresso Heidegger: non tanto arrendersi alla mortalità, quanto volerla

e anticiparla. Solo che qui il coraggio non crede a un ideale etico ed è perciò disperato. Anche se a tratti balena quel miraggio morale che animava lo spirito antagonistico dei Greci e dava un senso epico alla loro immagine dell'uomo: *fare fronte* alle avversità. Ulisse fa fronte alla disperazione nell'unico modo che per l'uomo contemporaneo è un riscatto: riconoscendola. Ed è questa la modernità del romanzo e insieme la sua radice arcaica.

Nessuno muore ha però anche un significato letterale che non possiamo ignorare. È presumibile anzi che per la maggior parte dei lettori non ne esista un altro, se è vero che l'ignoranza del mondo classico fa continui progressi. E dunque il titolo rinvia da un lato alla morte del protagonista, dall'altro alla sopravvivenza di tutti. E tutti infatti sopravvivono e ritornano, gli esseri del mondo mitologico, se pure in forma degradata. Che è la forma in cui, in questo romanzo, si manifestano e si riconoscono.

Direi che tre sono le modalità fondamentali in cui la mitologia antica rivive nella letteratura moderna. La prima è quella della convergenza ideale, dell'identità impossibile, dell'incontro sovratemporale, da Blake a Hölderlin fino a Pound, comprese le riprese e variazioni simbolistiche ed estetizzanti. L'altra è quella della mediazione razionalista e ironica, sottile opzione che ha tentato scrittori del talento di Savinio e di Graves e di Anouilh (e nella antichità di Luciano). La terza infine è quella della metamorfosi degradata (in Joyce diventa un *epos* allegorico-satirico), non priva di barbagli luccicanti, ma dominata soprattutto da tonalità rugginose e ferrigne. La ritroviamo in scrittori apparentemente lontani tra di loro, come nel D'Arrigo di *Horcynus Orca* o nel Ransmayr del *Mondo estremo*. E in questo Parazzoli, che appare sorprendente, quanto, retrospettivamente, necessario in un percorso di sperimentazione dissimulata quale il suo.



Italo Valenti, *Il battello di Ulisse*, 1971; collage, 80 x 110 cm. Ascona, collezione privata

Siamo circondati da reduci o da cultori neofiti, tra il martirio e la beatificazione precoce, della sperimentazione: ma Parazzoli, come è nel suo carattere, non ne ha fatto una bandiera quanto un'esperienza.

La metamorfosi è il processo che gli consente la sopravvivenza del mito, eludendo quella rivelazione o ritorno dell'identico, che è la sfida di Parmenide, Nietzsche e Severino e dei loro adepti ideali. Non si tratta però della metamorfosi ovidiana, che assimila mescolanza di divino e di umano alla immagine durevole della bellezza. È una metamorfosi senza redenzione, un viaggio senza ritorno, una notte senz'alba. Per rappresentare questa morte nella sua evidenza enigmatica, Parazzoli ha fatto ricorso, come ogni scrittore autentico, non a un supporto di idee esplicative, ma al linguaggio. Mai, nella sua narrativa, il linguaggio aveva acquistato una forza espressionistica così centrifuga, una corposità così avviluppante, una stratificazione così variegata.

La metamorfosi linguistica – altrettanto importante di quella tematica – ha percorso due direzioni in apparenza antitetiche: l'impiego intermittente di un lessico basso, di parole triviali, sempre ancorate però a una finalità di contrappunto, di rottura, o di suggello straniante. E il recupero di un periodare architettonico, di complessità classica, ricco di esornativi e di iperboli, di incidentali e di subordinate accatastate in un preciso disordine: un espressionismo prossimo alle accensioni asiatiche e barocche di Seneca e di Lucano, o al fraseggio gergale di Petronio, piuttosto che alla limpidezza attica di Cesare. Vi concorre anche il balenio delle citazioni,

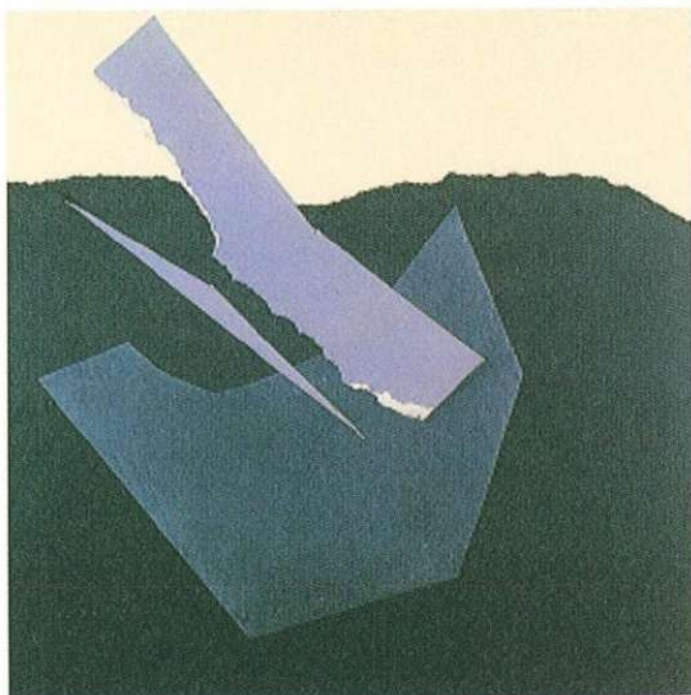
in una feconda intersezione di piani anacronistici e dissonanti.

La scansione dei periodi asseconda il respiro della narrazione, che nelle prime pagine appare largo e disteso:

«Nel villaggio – case di pietra e calce appiattite tra il monte e la reggia all'estremità del braccio di mare che penetra profondamente la costa, porto sicuro nelle tempeste se la nave in preda ai venti riesce a doppiarne l'imboccatura prima bordeggiando poi, una volta al riparo dai flutti tra le pareti strette e rocciose, calando di colpo la velatura e lasciando che il vento spinga lo scafo fino al pontile di travi – i sudditi dello sparuto reame vivono un'esistenza chiusa e imbellita allevando scarni bovini e cavalli dall'occhio stralunato a causa di un'erba malefica che nessuno ha mai potuto identificare, spingendo pecore e capre a brucare sull'orlo dei dirupi, disdegnando la pesca e il commercio e accoppiandosi tra loro di generazione in generazione, rifuggendo ogni contatto con i popoli vicini».

Questo ritmo ritorna nelle sequenze descrittive e nelle soste della memoria e alimenta quell'aura classica di cui il racconto sembra essere la negazione, mentre ne è la trasposizione deformata nel nostro universo visivo, nella nostra diversa percezione del tempo e dello spazio:

«Ricorda la duna costiera coperta di ginepri e lentischi, la fioritura di camomilla marina, la centaurea a capolini rotondi, dove lasciò i compagni a guardia della nave mentre lui solo, presa la lancia e la spada affilata – rapido, risaliva il poggio aprendosi il passo tra un intrico di lecci e di corbezzoli, liberando il piede dalle eriche cerulee e dagli odorosi



Italo Valenti, *Il battello di Ulisse*, 1985;
collage, 65 x 65 cm.
Alchenflüh, collezione
privata

rosmarini, finché raggiunse la vetta e allora vide, oltre l'opposto versante, una regione di acque da cui emergevano isole ricoperte di fitte macchie, circondata da foreste lussureggianti di alberi giganteschi, sicuro riparo di irsuti cinghiali e nido di innumerevoli uccelli. Mai luogo gli parve più invitante e misterioso, mai più selvaggio se, nel mezzo di quelle acque verdi per lo specchiarsi della verzura, non avesse scorto disperdersi nell'aria un lieve filo di fumo bianco che si innalzava leggero da una costruzione nascosta tra palme nane».

Ma ecco, soprattutto nei dialoghi, diretti o immaginati, la violenza incontrollabile del presente scardinare la struttura dei periodi, svilupparla in modi imprevedibili quanto coerenti, introducendo successioni rapide, incalzanti, come prospettive di fuga:

«Non ti agitare, Eumeo, non sto parlando con te, lo so che sei soltanto un porcaro, un brutto, fratello d'animo di quelle bestie che accudisci con amore, irraggiungibile maestro di irresponsabilità, superba macchina

di obbedienza degna di incondizionata lode, parlo con colui al quale ho dato nome Nessuno...».

Il capitolo che suggella non il romanzo, ma la vita di Ulisse, è uno dei punti più alti del racconto:

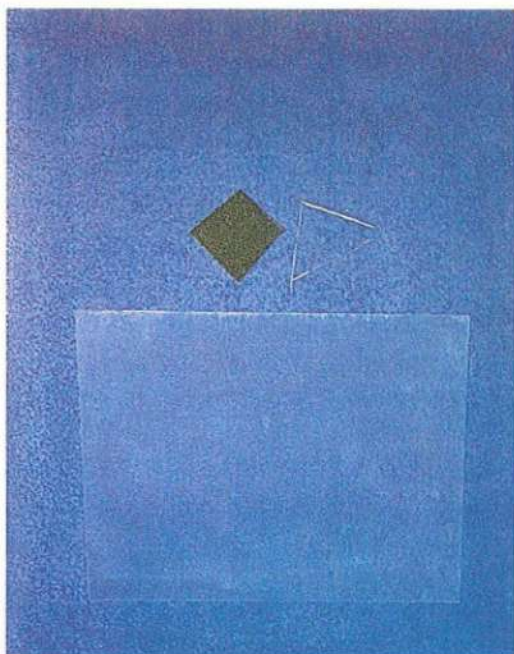
«Aveva abbandonato lo spiedo sulla sabbia e stava ritto, volgendo le spalle a Telegonio, la faccia rivolta verso l'alto, il cranio nudo, già raggiunto dalla luce solare, risplendente fuori dall'ombra come la calotta di un ignoto pianeta – poi il sole scese a riscaldargli gli omeri, le braccia e il petto e la pelle sottile dell'enorme ventre tesa attorno al centro dell'ombelico. "Che aspetti figliolo? Questo è il momento. Ciò che devi fare fallo subito. Prima che me ne penta"».

Ed è così che Ulisse muore, ma *Nessuno muore*.

Ferruccio Parazzoli, *Nessuno muore*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2001, pp. 244

SAGGI E PENSIERI
DI SERGIO GIVONE

IL RAGIONIER ROBINSON E LA COSCIENZA DI ZENO

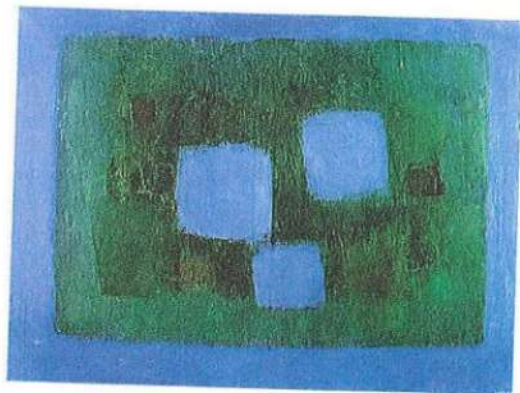


In uno dei suoi celebri 'metaloghi', specie di dialoghetti metafisici, Gregory Bateson fa chiedere a una bimba: «Papà, perché le cose finiscono sempre in disordine?». Come, come... Sì, persone che mettono le cose in ordine se ne vedono tante, nessuna invece che le mette in disordine apposta. Come se le cose finissero in disordine per conto loro. Il padre ci ragiona un po' su, poi conclude così: le cose vanno in un certo modo, ma potrebbero andare in mille altri, e questo crea confusione. Inevitabile che finiscano sempre in disordine.

Perciò bisogna prendersi cura delle cose. Appese come sono al poter esser altrimenti, sta a noi impedire che ci travolgano. Ma questo significa che prendersi cura delle cose è anche prendersi cura di sé, così come prendersi cura di sé è anche prendersi cura delle cose. Resterebbe da vedere chi è questo 'sé', questo essere in cui coincidono soggetto e oggetto del prendersi cura. Il che non è un problema dappoco. E qui si deve dire che è la letteratura ad aiutare la psicologia e la filosofia, e non viceversa.

Prototipo dell'uomo moderno, Robinson Crusoe si trova letteralmente gettato in un mondo ostile e ignoto dove sta a lui sopravvivere e anzi vivere meglio che può. 'Gettato' esattamente come, mille anni prima, l'antico gnostico e come, tre secoli più tardi, il filosofo esistenzialista. Con una bella differenza, però. Lo gnostico è gettato nel mondo, o crede di esserlo, da un dio misterioso e crudele che vuole la sua rovina, ma nulla può contro un principio spirituale d'ordine superiore come la vera sapienza. Anche l'esistenzialista è gettato nel mondo, infatti su questa 'gettatezza' costruisce la sua teoria, ma ignorando chi lo ha

Italo Valenti, *L'île du
Chasseur*, 1960; olio
su tela, 73 x 100 cm.
Zurigo, Collezione
H.C. Bechtler



cacciato in quella situazione può solo affermare il primato del nulla. Non così Robinson.

Per quanto disperata sia la situazione in cui è venuto a trovarsi, Robinson ritiene di poterne venire a capo confidando nel fatto che una ragione da qualche parte ci deve pur essere. Decide dunque di applicare al disordinato tumulto dei sentimenti lo strumento di valutazione più imparziale. Soppesa il dare e l'avere. Come si trattasse di una partita doppia. Ed ecco, sotto il dare ci mette la reclusione in un'isola deserta, sotto l'avere il fatto di esser vivo; sotto il dare una spaventosa solitudine, sotto l'avere una promessa di futuro meno infelice; sotto il dare il naufragio, sotto l'avere la nave che si è arenata nei pressi dell'isola ed è una riserva preziosa di ogni bendidio.

Ragionieristico fare i conti con se stesso, quello di Robinson. Ragionieristico ma salvifico. Tant'è vero che Robinson può scorgere in quanto gli è accaduto un disegno provvidenziale e di lì muove alla riconquista del mondo, il suo mondo, attraverso la riconquista di sé.

Già Wilhelm Meister però nutrirà qualche dubbio sulla possibilità di riconciliare io e mondo, interiorità ed esteriorità. «Che mi giova saper fabbricare del buon ferro, se il mio interno è pieno di scorie? E a che rimettere in buone condizioni una proprietà, se non sono in armonia con me stesso?». La soluzione da lui proposta è di tipo estetico. Se non gli è dato di realizzarsi nel mondo come vorrebbe, dando libera espressione a tutte le idee e a tutti i sogni che si agitano in lui, potrà pur sempre farlo a teatro.

Senonché proprio questa messinscena potrebbe rivelarsi la cosa più ingannevole.

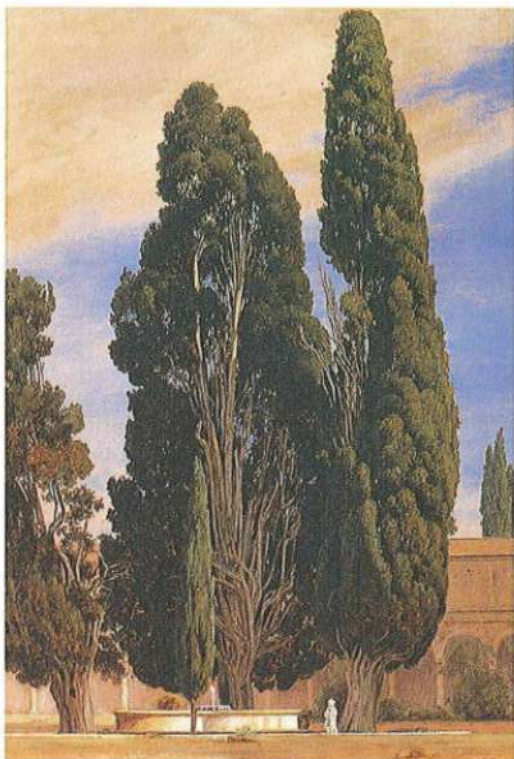
Madame Bovary non dubita che il mondo vero sia da qualche parte. Altrove. Diciamo pure: dove l'anima è attrice e spettatrice di una inesauribile volontà di favola, di illusione, e alla fine non è che questo gioco, questo niente, dove di vero non c'è che la morte. Una commedia irredimibile, si rivela la vita. Una buffonata. Come accade a Bouvard e Pécuchet. E loro? Ciechi. Su di sé e sul mondo, e tanto più ciechi quanto più la loro curiosità li ha spinti a guardare in tutte le direzioni possibili e immaginabili, dalla filantropia all'ascesi mistica, dalla politica all'ecologia, e chi più ne ha più ne metta. Tutto risucchiato dallo stupidario moderno.

C'è da dubitare dell'idea stessa di cura. Zeno Cosini, il protagonista dell'impagabile romanzo sveviano, sembra sospettare che la cura sia la malattia. E in ogni caso malattia incurabile sia la vita, che indubitabilmente «a differenza delle altre malattie è sempre incurabile».

E se avesse ragione lui?

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

PAESAGGI D'ITALIA PER PIERRE ROSENBERG



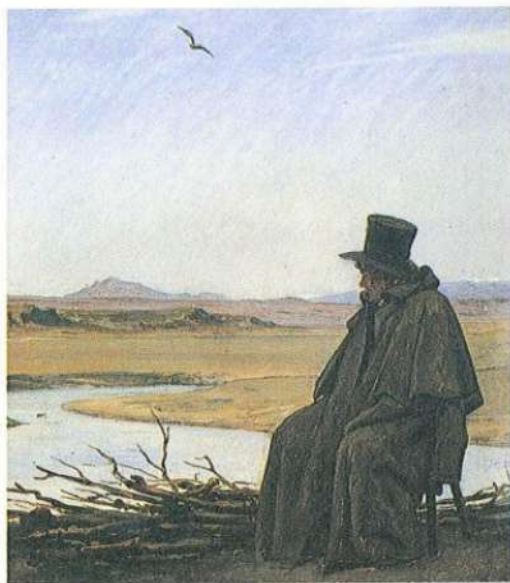
Martinus Rørbye,	olio su cartone,
<i>Cipressi nel chiostro</i>	55 x 37 cm.
<i>di Santa Maria degli</i>	Copenaghen,
<i>Angeli a Roma, 1841;</i>	Ny Carlsberg Glyptotek

Sarà un po' difficile immaginarsi il Museo del Louvre senza Pierre Rosenberg. Quasi come se levassero dalle sale la Gioconda o la Venere di Milo, come se un bel mattino la piramide di Pei non fosse più al suo posto. Ma la legge francese è implacabile: ogni funzionario di Stato – anche il più prestigioso – allo scattare dei 65 anni deve andare in pensione. Per Rosenberg il traguardo è arrivato il 13 aprile, giorno del suo compleanno: da quel momento ha smesso di essere il direttore generale del più grande museo di Francia.

Rosenberg lascia il suo incarico al culmine del prestigio personale e professionale. Ha seminato efficienza di governo, serietà di studi, curiosità intellettuali e un entusiasmo quasi contagioso. Di contro ha raccolto stima e considerazione unanime, non solo tra i suoi connazionali ma anche nella comunità internazionale degli studiosi.

L'Italia è stata ed è la grande passione di Pierre Rosenberg. L'ex Napoleone del Louvre conosce intimamente il nostro Paese e la sua civiltà artistica almeno quanto la conosceva il grande André Chastel. Dunque l'Italia ha avuto per lui un occhio di riguardo, e in occasione della fine del suo mandato ha voluto rendere un omaggio all'amico francese dedicandogli una mostra raffinata e singolare.

Allestita al Grand-Palais di Parigi fino al luglio scorso e dal 1 settembre al 16 dicembre a Palazzo Te di Mantova, la mostra si intitola *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air, 1780-1830*. È frutto di una ricerca accurata e originale di Anna Ottani Cavina, la quale ha inteso indagare un momento chiave della storia dell'arte, il momento in cui nasce in Italia il paesaggio moderno, quello che i pittori colgono direttamente dal vero arrivando a fissare non



solo la veduta, ma le emozioni che tale veduta suscita nell'animo di chi la guarda.

È noto infatti che nessuno dei celebri vedutisti del Settecento, primo fra tutti Canaletto, era solito dipingere *en plein air*. Sappiamo che il pittore veneziano attendeva le giornate più nitide per uscire in barca sui canali, armato di un quaderno da lui chiamato degli *Scaraboti*. Questo quaderno per nostra fortuna si è conservato, si trova presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia e recentemente è stato anche riprodotto in facsimile (Giovanna Nepi Scirè, Canal & Stamperia Editrice, Venezia 1997). Da lì apprendiamo che Canaletto si limitava a studiare gli edifici e gli scorci della Serenissima esclusivamente mediante veloci disegni. Addirittura li fissava senza neppure scendere dalla barca. Lo sappiamo perché i disegni sono quasi tutti presi di sotto in su. Per memorizzare i colori degli intonaci delle case, tipi di botteghe e negozi che incontrava, le curiosità che lo colpivano, egli si limita ad appuntare in lingua veneta sugli «scaraboti» i nomi delle tinte dei colori («giallo, roseto, sporco» ecc.), delle attività commerciali («frutariol, stramazzer» ecc.), delle proprietà. Se usasse o meno la camera ottica per raggiungere una più nitida verità è ancora tema di discussione tra i critici; quel che è certo è che spesso le sue vedute non sono oggettive, cioè non raffigurano esattamente quanto esiste, ma il pittore si prende la libertà di allargare le prospettive, di deformare gli scorci, di girare o raddrizzare i palazzi a suo piacimento. Il lavoro di composizione del dipinto avveniva nel chiuso della bottega, senza più riscontri con il vero, nonostante ai nostri occhi i quadri del maestro ci appaiono come documenti di grande verità urbana.

Ben differente fu l'atteggiamento verso il paesaggio degli artisti che Anna Ottani Cavina ha proposto e documentato alla mostra parigina. Appoggiandosi su una lunga esperienza di studi sull'argomento approdati qualche anno fa in un celebre saggio (Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Einaudi, Torino 1994), la studiosa ha potuto selezionare e presentare al pubblico circa 190 opere su tela, ad acquerello e in disegno, per documentare come l'esperienza del *Grand Tour* in Italia, tra fine Settecento e primi decenni dell'Ottocento, permise ad artisti francesi (Corot, Granet, Gauffier, Valenciennes, Bidaul), inglesi (Thomas Jones, Francis Towne, Wright of Derby), svizzeri (Sablet, Ducros), danesi (Hansen e Eckersberg) e ancora belgi, tedeschi e russi, di tuffarsi con i loro occhi nella verità della natura italiana, restituendoci davvero le suggestioni di un Paese incantato. Non più l'Italia delle rovine antiche e delle architetture barocche, ma l'Italia dei paesaggi, con l'arte incastonata in sublimi contesti naturali, di cui i pittori europei alle soglie del Romanticismo riescono a cogliere l'intima essenza, restituendola alla nostra stupefatta ammirazione.

Agostino Masucci (attr.), 98 x 72 cm. Madrid,
Ritratto dell'architetto Museo della Reale
don Filippo Juvarra, Accademia delle Belle
 circa 1707; olio su tela, Arti di San Fernando

ANNOSA VOLUMINA
 DI ADOLFO TURA

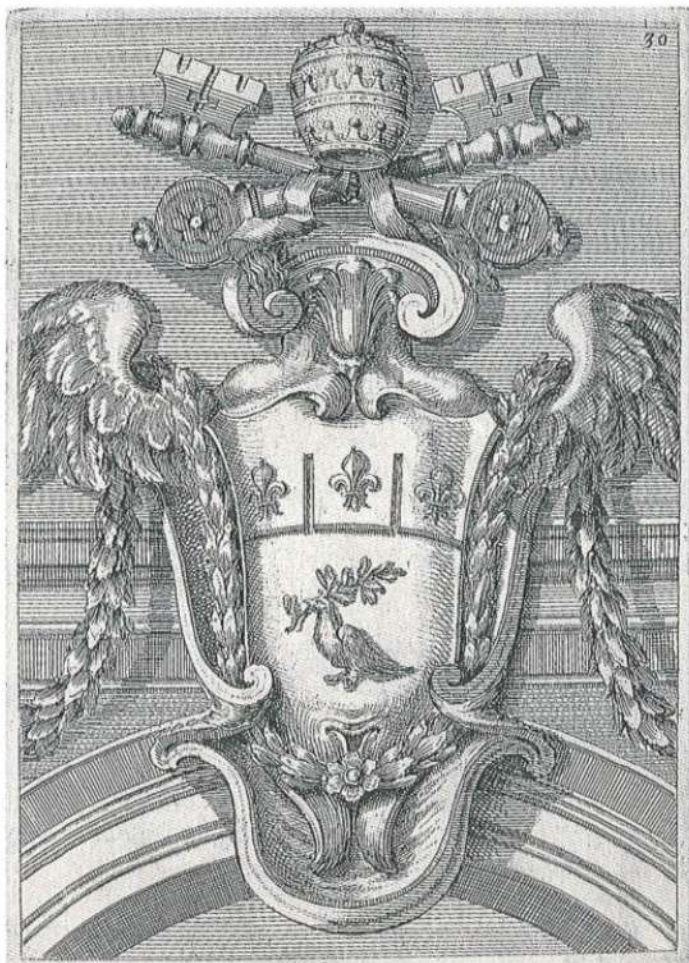
MAZZOCCHI UCCELLESCHI E TARGHE JUVARRIANE



Prima che Giacomo Bascapé ne descrivesse l'edizione del 1722¹, gli studiosi dell'opera di Filippo Juvarra ignoravano affatto la *Raccolta di targhe*, ossia stemmi papali desunti da varie facciate di palazzi di Roma, che appunto durante il proprio soggiorno romano il grande architetto allestì: libro raro in tutte le sue edizioni, anche più tarde (del 1727 e del 1732), tanto da non essere citato da Cicognara o Guilmar e da mancare alla sterminata raccolta Lipperheide.

L'opera si collega ad una tradizione di libri araldico-ornamentali insigne: penso per esempio al *Wappenbuch* di Jobst Amman (1579), al *Wappenbüchlein* di Johann Sibmacher (1596), o, per citare esempi più recenti, ai molti *livres de cartouches* stampati in Francia nel XVII secolo e predisposti, come spiega un titolo di Mavelot, «pour la pratique de l'art héraldique»: nell'ultimo catalogo (N. 23) della libreria Sourget di Chartres trovo offerti i *Verscheyden Wapen-Schilden* di Michel Le Blond (n. 117), serie d'incisioni olandesi del primo Settecento. Va subito detto che la *Raccolta* dello Juvarra, oltre che per il prestigio dell'architetto, si segnala come qualcosa di particolarissimo per alcune caratteristiche proprie, assai ben riassunte da Hélène Lipstadt, il cui parere in proposito è citato da Henry Millon sulla base di una comunicazione privata: «While there are cartouche and escutcheon design manuals and sample books (without blazons) and heraldry books with arms but without surrounds, locations, or period references, the *Raccolta*, with its specific plan to include surrounds, supporters, and placement, to identify designer, arms, date and location, has no precedent».

Aveva quindi piena ragione Bascapé



Filippo Juvarra,
Raccolta di varie targhe,
 Antonio de' Rossi,
 Roma 1711: carta 30.
 Roma, Biblioteca
 Casanatense

nell'affermare l'importanza dell'opera; ma quella del 1722, la sola a lui nota, non ne fu la prima edizione. Se si apre quel *Katalog der Ornamentstichsammlung der staatlichen Kunstbibliothek Berlin* che ogni libraio usualmente consulta, vi si trova registrato per la *Raccolta* un esemplare incompleto dell'edizione del 1732 (n. 586) con l'annotazione che la prima stampa è piuttosto del 1715: un esemplare di quest'ultima era offerto in vendita, alcuni decenni fa, da Leo S. Olschki

(*Choix*, n. 15001). Nemmeno questa è tuttavia la prima edizione, ma quella, con dedica al cardinale Pietro Ottoboni, eseguita nel 1711 dal tipografo Antonio de' Rossi, col quale Juvarra ebbe rapporti di collaborazione assai stretti³; essa è talmente rara da essere rimasta sconosciuta al compilatore degli annali tipografici di tale stampatore⁴, ed è stata segnalata per la prima volta nel 1975 nel catalogo di una esposizione presso il Metropolitan Museum di New York⁵ per due

RACCOLTA

DI VARIE TARGHE DI ROMA

Fatte da Professori Primarij,

Disegnate, ed Intagliate

DA FILIPPO JUVARRA ARCHITETTO

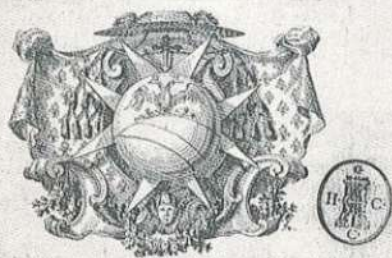
E Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo

PRINCIPE

PIETRO

CARD. OTTHOBONI

VICE-CANCELLIERE DI S. CHIESA.



IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. 1711.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Filippo Juvarra,

Raccolta di varie targhe,

Antonio de' Rossi,

Roma 1711:

frontespizio, Roma,

Biblioteca Casanatense

si possono considerare, in quanto incisioni, autografe.

Purché si sappia 'vedere', non credo si possa sfogliare la *Raccolta* senza accorgersi dello schietto compiacimento geometrico che Juvarra dovette porre nel riprodurre quelle targhe: la quantità soverchiante di disegni suoi che ritraggono stemmi, parecchi conservati al Metropolitan Museum e moltissimi altri in un album recentemente identificato da Sarah McPhee nella Biblioteca Vaticana⁷, conferma questa illazione.

Come i mazzocchi di Paolo Uccello⁸, come gli ingranaggi o 'naspi' dei decoratori e ingegneri senesi⁹, come gli intricati 'gropi' diletta da Leonardo, gli stemmi sono per Filippo Juvarra l'occasione squisita per una gioiosa allucinazione geometrica. E che questo compiacimento del 'vedere geometricamente', lo stesso di molti artisti del Rinascimento, egli ritrovasse in cotali forme gonfie e contorte, è fatto di per sé eloquente, e fa di questo libro, tanto raro e poco noto, un singolarissimo testimone dell'età barocca.

esemplari rintracciati in Casanatense e nella Columbia University. Altri due esemplari sono stati successivamente rinvenuti in biblioteche americane⁶, un altro ancora mi è noto in una collezione privata.

Ad aggiungere pregio all'edizione è il fatto che, oltre al disegno, vi si deve allo Juvarra lo stesso intaglio degli stemmi, sicché le figure

¹ In due articoli apparsi nella "Rassegna degli Archivi di Stato", 1973, pp. 489-496 e in "Arte lombarda", 49 (1978), pp. 35 s. Un esemplare della stessa edizione trovo offerto da Bernard Quaritch nel suo *General Catalogue of Books*, London 1880, n. 6242.

² Oltre alle tavole raffiguranti le targhe sono fornite nell'opera dello Juvarra le *Proporzioni* per apprendere a disegnare le targhe a mezzo del compasso.

³ Cfr. Mercedes Viale Ferrero - Oscar Mischiati, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, "Atti della Accademia delle scienze di Torino. Classe di scienze mor., stor. e filol.", vol. 110 (1976), pp. 211-274.

⁴ Cfr. Enzo Esposito, *Annali di Antonio De Rossi stampatore in Roma (1695-1755)*, L.S. Olschki, Firenze 1972.

⁵ Cfr. Mary L. Myers, *Architectural and Ornamental Drawings: Juvarra, Vanvitelli etc.*, Metropolitan Museum of Art, New York 1975, pp. 32 s.

⁶ Cfr. Henry A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period (1704-1714)*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1984, p. 181.

⁷ Si tratta del Vat. lat. 13295: cfr. Sarah McPhee, *Filippo Juvarra: a New Volume of Drawings from the Roman Years*, "Studi piemontesi", 22 (1993), pp. 377-383.

⁸ Cfr. G.J. Kern, *Der Mazzocchio des Paolo Uccello*, "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 36 (1915), pp. 13-38.

⁹ Si vedano le interessantissime pagine di Mario Luccarelli, *Il Pavimento della Cappella Docci nella Basilica di S. Francesco in Siena*, "Faenza", 70 (1984), pp. 393 s.

CRONACHE DI POVERI AMANTI

Bramante, Leonardo e la società milanese alla fine del Quattrocento, nel poema di Gasparo Visconti

DI CARLO VECCE

L'INVENZIONE della storia è tutta nella finzione di un manoscritto ritrovato, come nei *Promessi sposi*, o nel *Nome della rosa*. Dalla fine del 1492, ottenuto dal Moro l'incarico di costruire la canonica di Sant'Ambrogio, Bramante ha iniziato a demolire le porzioni di muro tra i contrafforti del lato settentrionale della basilica. Affiora una tomba, al suo interno, i corpi di due amanti: «Seco eran libri in plumbea coperta / per troppa antichità tutti intarlati / cum letre longobarde per colonne». Così racconta Gasparo Visconti all'inizio del suo *De Paulo e Daria amanti*, presentando la sua opera come l'umile fatica di un «dexziferatore», la riscrittura in rima di una storia vera. Ma le «letre longobarde» sono l'eco di altre lettere 'longobarde', i caratteri della minuscola insulare dei codici di Bobbio scoperti da Giorgio Merula nel 1493, studiati e trascritti da Tristano Calco e Giovanni Galbiati. E tutto, nel poema, allude alla realtà contemporanea, con rinvii espliciti alla società e alla cultura della Milano di Ludovico il Moro: i tornei e le feste di nozze degli anni 1490 - 1493, le grandi famiglie lombarde, il culto dei santi cittadini, gli umanisti (Ermolao Barbaro, Giorgio Merula), gli uomini d'arme (Pietro Monti, ricordato anche da Leonardo), i cortigiani.

Su tutti, il nome di Bramante, a Milano dalla fine degli anni Settanta, già attivo a Santa Maria presso San Satiro, al tiburio del Duomo, alla tribuna di Santa Maria delle Grazie. Per il Visconti, Bramante aveva già eseguito i monumentali affreschi degli *Uomi-*

ni d'arme, in una casa passata poi ai Panigarola; e il gentiluomo milanese menziona spesso l'artista come suo corrispondente poetico, ispiratore, persino maestro: sarebbe più facile (dice) enumerare le stelle del cielo, che esporre le cognizioni di Bramante. Se in un sonetto azzarda il paragone fra Dante e Petrarca, si affretta a precisare: «Non fu facto questo sonetto per voler iudicare fra due tanti huomini ma sol per motteggiare con Bramante, sviscerato partigiano di Dante». Da parte sua, Bramante lo prende in giro, in sonetti burleschi, facendo finta di chiedergli soldi per non andare attorno con le calze bucate e il mantello rotto; e i contemporanei motteggiano invece Bramante per la smodata 'brama' delle squisite pere ghiacciole del giardino di Gasparo.

Gasparo Visconti, *De Paulo e Daria amanti*, Filippo Mantegazio, Milano 1495: frontespizio. Milano, Biblioteca di via Senato

Del testo del poema, Visconti fece eseguire un lussuoso manoscritto di dedica (l'attuale codice berlinese), con miniature che riecheggiano architetture bramantesche (colonne 'ad tronchonos', archi, oculi, busti, echi antiquarii) e motivi decorativi vinciani (nodi, muri diroccati con grandi radici, come nella Sala delle Asse

del Castello). Di poco posteriore è probabilmente la stampa: un volume di 112 fogli non numerati, «Impresso per magistro Philippo Mantegatio dicto el Cassano in la Excellentissima / Citade de Milano nel Anno. Mccccclxxx/xy. a di primo de Aprile.» (f. o4v). Il poema è preceduto da una curiosa prefazione di Giovanni Stefano Vicomercato, canonico di Pavia, che precisa la tiratura (ben mille copie), e pubblicizza il basso prezzo di vendita.

Il libro non era dunque il costoso capriccio di un gentiluomo che s'improvvisava poeta, ma un prodotto che si voleva

. DE PAVLO E DARIA AMANTI.

*Questo è un libro bellissimo
e vado dal S.^{ro} Mantegazio
de' mellini visconti a Milano
come un feroce*

Pero che intorno al sguardo tuo sereno
Mio paradiso e ogni mio ben consiste:
E partendo mi sento contremiscere.
Il spírto in le medulle e ne le uiscere,

Gasparo Visconti, *De
Paulo e Daria amanti*,
Filippo Mantegazio,
Milano 1495: carta h8v.
Milano, Biblioteca di
via Senato

Il Sol che guizza i raggi al orizzonte
E il nostro clima di splendore aluma:
Vol che de la fenestra ormai dismonte
Fa prego chel tuo cor fortezza affuma:
Asciuga e tene alegro il mesto fronte
Chel tuo dolor la uita mi consuma:
Dāmi licentia e fa il tuo affanno lieue:
Chel spátio de mia absentia sera breue.

Qual diuēne
Daria & che
acti fece

Al suon de questi duri ultimi accenti
Tanto tremore il cor di Daria cinse:
Che parue intorno a quel milli serpenti
Haueffe: e il uolto di palor depinse:
Et cū atti furiosi & ochi ardenti
Quanto piu puote: Paulo suo restrinse:
Poi del suo duol tal fu la crudeltade
Che cade come corpo morto cade.

Daria cade
come morta

vendere, e diffondere, in un numero di esemplari assai alto.

Diversi ne sopravvivono anche oggi: in Milano, alla Trivulziana, alla Braidense, alla Società Storica Lombarda, e all'Ambrosiana (due copie); alla Palatina di Parma e alla Nazionale di Firenze, alla Vaticana e alla British Library.

Vi si aggiunge ora un esemplare, in perfetto stato di conservazione, e con legatura in cuoio in parte originale, nella Biblioteca di via Senato a Milano. Con una singolare nota di possesso sul primo foglio, sotto il titolo DE PAVLO E DARIA AMANTI: «Questo è un

libro bellissimo / e raro dal S.^o Marchese / Vercellino Visconte stimato / come un tesoro». La scrittura è del '600: si rinvia probabilmente al Vercellino (1603-1679), condottiero della Guerra dei Trent'Anni in Fiandra e in Italia, immortalato in antiche medaglie e nominato marchese dopo l'eroica difesa di Ivrea, appartenente ad un ramo dei Visconti estinto nel 1794.

L'aspetto più notevole della copia della Biblioteca di via Senato è costituito da una serie di interventi manoscritti coevi alla stampa, che testimoniano una strategia correttoria che va oltre il semplice refuso. Alcuni esempi: nell'espressione «nessuno animo gentile» (prefazione: f. a3r), un tratto orizzontale di penna cancella *nessuno*, e vi sostituisce nell'interlinea *alcuno*. La Piazza di San Giorgio in Palazzo è detta «adorna di *bertesche* e cathafalchi» (in II. 11. 7: f. c1r): la *r* di *bertesche* viene modificata in *l*, e si inserisce una *r* tra *t* ed *e*, in modo da far leggere *beltresche*. Nel verso «Tra le altre *laltre* rithma e di error figlia» (VI. 43. 6: f. k3v) si corregge. Un'altra ripetizione è corretta in «che a noi per morte addosso et morte si ha» (VII. 18. 7: f. l2r), con la sostituzione di *sangue* a *morte*. Si varia un intero emistichio nel verso «Brigida gionta *qui: apre e confessa*» (VIII. 35. 7: f. n5r), che diventa «Brigida gionta *inanzi a la abadessa*». Al f. m3v, sul margine di VII. 59. 7 s. (due versi che descrivono il movimento delle onde nella tempesta) viene tracciato un curioso disegno di onde. Un'altra mano traccia al f. h8v (apparentemente senza legami col testo, che narra l'addio di Paolo a Daria, V. 57 s.) dei segni misteriosi, forse cabalistici o alchemici, con alcune parole indecifrabili.

La scrittura della mano principale è la stessa che appone le medesime correzioni (ma in numero minore) nell'Ambrosiano,

. FINE.

Im preffo per magistro Philippo Mantegat
tio dicto el Cassano in la Excellētissima
Citade de Milano nel Anno. Mcccclxxx
xy. a di primo de Aprile.

Gasparo Visconti, *De
Paulo e Daria amanti*,
Filippo Mantegazio,
Milano 1495: colophon
alla carta o4v. Milano,
Biblioteca di via Senato

Tu nol poi già negar forte empia e' m'qua
Che attuo appetito regi il monda' stuolo
Che se tua rota non uolgeria obliqua
Sopra il bon giouenetto al mondo solo
Non scerebbe costui ala eta antiqua
Giento de' glianni suoi: chun tanto uolo
Volato haria: cù tale de' virtute
Che adirlo cento lingue foran nute

Ma tante altere imprese rompi e' quasi
Che pazzo si puo dir, chi in te si fida
Exalti il uizio e la uirtu' contrasti
Tero hoggi fallacia in te se amida
Et se tal hor dai pur qualchi bon pastu
In aparenza il sai per esser guida
Al semplice voler: chm te declina
Ter fin che giunge a letuma reuina

Sugge in inferno maledetto mostro
Che piu ai te parlar non uol mia lingua
Et ritornamo al dolce dario nostro
Che in prima giuuentu' / comuen se extingua
Ben die lardente duol sugge lo nichistro
Ne' uol che in longo il funereal dystingua
Peno cangio la incominciata festa
In dolorosa folla afflitta e' mesta



Gasparo Visconti, *De Paulo e Daria amanti*, ms su pergamena, scuola milanese, fine del sec. XV. Berlino, Staatliche Museen, Kupferschreibkabinett, 78 C 27, f. 29r

Inc. 661: un volume illustre, che reca sul frontespizio il timbro di possesso di un altro 'gran lombardo': «Di Carlo Porta». Correzioni di tipografia, aggiunte su alcune copie da parte di chi era molto vicino all'autore nel lavoro editoriale. Ma su questa e altre questioni (i rapporti tra il manoscritto e la stampa, l'identificazione di varianti d'autore, l'analisi di tutte le copie esistenti) rinvio alla futura edizione critica del *De Paulo e Daria amanti*, a cura di Beatrice Maltempi.

DE PAULO E DARIA AMANTI:
MODELLI, ARCHETIPI, LINGUA
di Beatrice Maltempi

Di Gasparo Visconti (1461-1499), consigliere e diplomatico sforzesco, mecenate e protettore di letterati e di artisti come Bramante, è ben conosciuta, grazie agli studi di Antonia Tissoni Benvenuti, Paolo Bongrani e altri, la ricca e non episodica attività poetica: i *Rithimi*, stampati a cura di Francesco Tanzi a Milano nel 1493 (cui fecero seguito, in redazione manoscritta, i canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza), la commedia *Pasitea*, alcuni canti carnascialeschi, e il *De Paulo e Daria amanti*, uscito a stampa a Milano per i tipi di Filippo Mantegazza il 1° aprile 1495. Quest'ultima opera (intitolata nella dedica al Moro, più semplicemente, *De dui amanti*) è un poema in otto libri di ottanta ottave ciascuno, che, nel più vasto intento celebrativo degli antenati Visconti, racconta una storia d'amore ambientata nella Milano di metà Trecento: l'amore tra Paolo, figlio del potente Antonio Visconti (fratello di Luchino), e Daria,

orfana di Dario Visconti, fieramente contrastato da Antonio, al punto da costringere il figlio a un pellegrinaggio in Terrasanta. Dopo un lungo e periglioso viaggio, Paolo tornerà, ma intanto Daria sarà costretta a monacarsi, nel monastero di Santa Marta. Anche Paolo, allora, decide di farsi frate; Daria, consunta dal dolore della definitiva separazione, muore; la notte stessa, Paolo si cala nella tomba dell'amata per morire con lei. Ma il mattino dopo, trovati i corpi dei due amanti, un medico scopre che il polso di Daria batte ancora. La narrazione termina improvvisamente, senza rivelare se la sorpresa finale conduca a un esito tragico o felice. L'ipotesi più verosimile appare comunque quella pessimistica, sia per la situazione d'esordio sia per l' analogia con il finale tragico della novella di *Girolamo e Salvestra* di Boccaccio (*Decameron* IV 8) e di *Loisi e Martina* di Masuccio (*Novellino* XXXI), che, insieme al *Filocolo*, possono essere considerate i più vicini antecedenti del poemetto – la sua più importante fonte classica (anche per la *Pasitea*) si trova invece nel mito ovidiano di Piramo e Tisbe, narrato nel quarto

G. Visconti, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di P. Bongrani, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Edizioni Il Saggiatore), Milano 1979; *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti - M. P. Mussini Sacchi, UTET, Torino 1983; B. Martinelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo*, Olschki, Firenze 1989, pp. 213-261; *B.F. e il Maestro di Pao-*

lo e Daria - Un codice e un problema di miniatura lombarda, a cura di L. Giordano, A.R.C.R.A., Binasco 1991; D. Bramante, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Salerno, Roma 1995 (da integrare con le correzioni di D. Isella, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva. Per G. Antonini*, a cura di D. De Robertis e G. Gavazzeni, Valdonega, Verona 1996, pp. 123-133); *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di L. Patetta, Skira, Milano 2001.

libro della *Metamorfosi*. La presenza di alcuni *topoi*, in primis quello dell'opposizione dei parenti e della sepolta viva, rende dunque il *Paulo e Daria* degno di essere collocato tra i precedenti della novella di Luigi Da Porto, quale significativa tappa di quel lungo *iter* letterario che si conclude con l'immortale capolavoro shakespeariano del *Romeo and Juliet*.

Dal punto di vista letterario e linguistico, di particolare interesse risultano i rinvii alla poesia toscana antica e contemporanea, di cui il poemetto offre una straordinaria campionatura, che va da Dante a Petrarca e Boccaccio, dal *Morgante* di Pulci a Lorenzo il Magnifico (di ognuno dei quali si citano versi, personaggi o episodi, quale «devoto e umile» omaggio poetico ai riconosciuti «padri» della poesia). Ma la lezione toscana costituisce anche, qui come nelle altre opere del suo autore, il modo migliore per cercare di dare al «nostro non molto polito naturale idioma milanese», come si dice nella dedica dei *Rithimi* a Niccolò da Correggio, quella disciplina e regolarità che egli avvertiva quanto mai necessarie. La veste lingui-

stica del poemetto risulta così caratterizzata da un lato da una pronunciata fisionomia latineggiante, e dall'altro da un evidente tentativo di adeguamento alla lingua della tradizione letteraria toscana (ma è necessario tener presente anche l'influsso del fiorentino quattrocentesco) in un continuo e significativo sforzo di superamento del sostrato dialettale.

Oltre che dall'edizione del 1495, il *De Paulo e Daria amanti* è testimoniato dallo splendido manoscritto di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 C 27), probabile esemplare di dedica al Moro. Le pagine di apertura di libro (e la pagina finale del testo) sono miniate con strutture a *trompe-l'oeil*, architettonica o naturalistica, in cui sono incastonate le scene che illustrano gli episodi più significativi. La composizione del codice rivela una straordinaria progettazione narrativa, forse guidata dallo stesso autore. In una sostanziale autonomia di registro comunicativo, l'immagine precede la parola, racconta in *flashes* immediati e simultanei le sequenze testuali che si distendono nelle pagine successive.

UNA NOTTE IN ALBERGO

Disavventure di un viaggiatore del Cinquecento



Albrecht Dürer, *Ritratto di Erasmo*
da Rotterdam, 1526;
incisione,
24,9 x 19,3 cm

Nel maggio del 1499 Erasmo raggiunge per la prima volta l'Inghilterra col suo allievo William Blount, lord Mountjoy. Abita a Greenwich, a Oxford, presso Tommaso Moro. Il 27 gennaio del 1500 da Dover – ove ha fastidi con la dogana – traghetta a Boulogne e si avvia verso Parigi. Nel pomeriggio del 31 raggiunge Amiens e la sera stessa riprende il viaggio, dorme in un villaggio e l'indomani prosegue. Il 2 febbraio è a Parigi.

Non tutto va liscio. Il racconto che fa per lettera qualche giorno dopo all'amico James Batt, frettolosamente, quasi ancora sotto l'incubo dei fatti, ma non senza qualche tocco comico, è il vivacissimo

quadro dei viaggi a cavallo in Europa, di un tranquillo signore, cinque secoli fa. Vi si trovano tutti i luoghi e tutte le comparse, gli scenari e le scene che hanno poi popolato racconti e romanzi.

Eccone uno squarcio (da Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami, ed. P. S. Allen, 1, Clarendon Press, Oxford 1906, pp. 275 ss.).

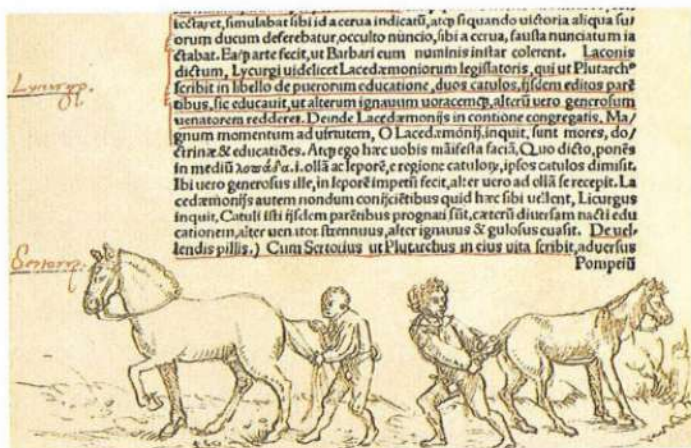
[C. C.]

LA mala sorte ci ha accompagnato sino a Parigi. Sto per narrarti una tragedia ancor peggiore della precedente. Il 31 gennaio arriviamo ad Amiens, con un viaggio, ahimè, pessimo. Credo che qualche Giunone avesse scatenato contro di noi Eolo come contro Enea. Io, già affaticato dal cammino, tanto da temere anche un malanno, comincio a pensare al noleggio dei cavalli, con l'idea ch'era meglio aver riguardo per il mio piccolo corpo anziché risparmiare sui denari. E qui tutto congiura per il peggio. Mentre cerco il solito albergo, m'imbatto casualmente in un caseggiato con la scritta: SI NOLEGGIANO CAVALCATURE.

Entro, chiediamo del noleggiatore, un tizio così somigliante al dio delle Truffe in volto e nell'abbigliamento, da farmi sospettare di primo acchito che fosse un ladro. Ci accordiamo sul prezzo. Noleggiati due cavalli, sul far della sera ci avviamo, scortati da un giovane che quel tale diceva suo genero, incaricato di riportare a casa i cavalli.

L'indomani si arriva a un villaggio, Jully, mentre era ancora giorno alto: una località fatta apposta per derubare. Io sollecitavo a proseguire, mentre il giovane, discepolo di quel furfante, racconta che non bisogna stancare troppo i cavalli, ch'è meglio pernottare lì e recuperare l'indomani quella perdita di tempo partendo presto. Non insistetti abbastanza, poiché non sospettavo ancora di nulla.

Avevamo quasi finito di cenare, quando la serva chiama in disparte il giovane seduto a tavola con noi, raccontando che uno dei due cavalli era acciaccato. Il giovane si allontana, ma con un'e-



Hans Holbein
il Giovane, *I due
cavalli*, dall'apologo
di Sartonio; disegno
a inchiostro, in Des.
Erasmii Roter. *Moriae
Encomium*, Johann
Froben, Basilea 1516:
f. fiv



Hans Holbein
il Giovane, *Il pellegrino*;
disegno a inchiostro,
in Des. Erasmi Roter.
Moriae Encomium,
Johann Froben, Basilea
1516: f. M3, 2r

spressione per cui si capiva che si erano detti altro. Io chiamo subito indietro la ragazza e le chiedo: «Ehi tu, figliola, qual è il cavallo ammalato, il mio o del mio compagno? – viaggiavo infatti con un inglese – E cos'ha di male?». Lei, incapace di fingere fino in fondo, fa un sorrisetto e confessa l'inganno: era sopraggiunto un tale, che lei conosceva, e aveva chiamato fuori il giovane per parlargli.

Poco dopo entra nella sala da pranzo il noleggiatore in persona, che ci aveva condannati alla forca. Noi, stupiti, cominciamo a chiedergli cosa fosse mai accaduto per arrivare così inatteso e all'improvviso. Ci racconta che portava una notizia pietosa: sua figlia, la moglie del giovanotto, era stata colpita a calci da un cavallo tanto da essere ormai quasi in pericolo di vita; era corso lì per richiamarlo a casa. Subito mi puzò d'un'invenzione. Osservo più attentamente la faccia e i gesti di entrambi. Colgo all'istante nel noleggiatore un'incoerenza nei modi, e nel giovane che gli stava di fronte l'incredulità. Mi sovvenni immediatamente della frase di Cicerone: «Se non fingessi, non ti comporteresti così». Pensavo di non dover ormai fare altro, se non liberarmi di quel tale, poiché tutto ciò che vedevo mi sapeva di furto. [...] Quanto ai cavalli, uno era magrissimo, pigrissimo, per cui in caso di fuga non sarebbe servito a nulla per scampare; e quello che montavo io aveva sul collo un'enorme piaga ancora cosparsa di unguento; [...] e quando eravamo giunti al villaggio, a notte fonda, uscendo finalmente da una bosaglia, il giovane si era guardato intorno e aveva finto di non sapere dove eravamo, ma poi ci aveva condotti lui alla stamberga, a me ignota. [...]

A notte fonda arriva l'ostessa per preparare i letti in una stanza. Le chiedo dove avremmo dormito. Ci mostra il letto. «E quegli altri due?». «In quest'altro letto» risponde: un letto che si trovava nella medesima stanza! [...]

L'Inglese non aveva né spirito né senno né parola: ignorava completamente il francese. A me la cosa più saggia da fare sembrò di chiudere con una spranga la porta della stanza, aggiungendovi anche un'enorme sedia di ferro. Ma ben presto il partito non mi piacque, riflettendo che eravamo soli in una casa tanto grande, e con molti avversari; era poi notte avanzata e nessuno avrebbe potuto udire le nostre grida, se non dalla parte in cui la stanza dava sulla strada, ma anche lì, di fronte, c'era la chiesa di un convento. Mentre rimugino meglio sul

da farsi, senza trovare nulla, la ragazza bussa alla porta. Tolgo la sedia senza far rumore e chiedo cosa vuole. Rispose che portava qualcosa, ma con la voce alterata. Apro, e per nascondere la paura comincio a scherzare e a far moine alla ragazza. Intanto ci sediamo come due vittime in attesa del boia. Ci accordiamo però di star lì a chiacchierare davanti al fuoco tranquilli e sobri, senza bere, e poi dormire e vegliare a turno vestiti e calzati. Poco dopo entra quel brav'uomo, come se non sapesse nulla. Lo osservo attentamente. Più lo guardo e sempre più mi sembra una canaglia. Finalmente s'infilà nel letto col suo giovane discepolo, e noi facciamo altrettanto, senza accorgerci di null'altro, se non che l'Inglese, alzandosi, trova la spada, che aveva messo presso il cuscino, spostata lontano, in un angolo della stanza. In due, infatti, non possedevamo se non una sola spada e un guanto corazzato: quello era tutto il nostro armamento.

Mi alzai prestissimo, prima dell'alba. Apro le finestre e la porta della stanza, e grido: «Si fa giorno!».

em pollēs, quod ni
lad rem. Est apud
ristophanē. Vbi
sabeſt.) In his pla
tulit igenio, & par
n locofis argumet
i, partim detortis,
lod uult colligit.
De grege porcus.)
Flaccus de ſe i ept
olis, Mē pingue &
tidum bene curata
ite uiſes, Cum ride
uolet Epicuri de
ege porcum. Mi
ere ſtulticiā.) Idem
Odis, Miſce ſtulti
am conſilijs breuē.
Dulce ē) Est & hoc



Hans Holbein
il Giovane, *Alla taverna*;
disegno a inchiostro,
in Des. Erasmi Roter.
Moriae Encomium,
Johann Froben, Basilea
1516: f. 53, 2r

La villeggiatura negli scritti e nella vita di poeti e romanzieri: i romani invaghiti di Baia e del lago di Como, **Petrarca** che lavora a Milano e gode degli autunni della campagna lombarda; il **Parini** nelle ville degli ecclesiastici e dei nobili in Brianza, **Manzoni** che a Lesa vive «nel miglior modo possibile»; i vagabondaggi di **Marcel Proust** fra i grandi alberghi di mezza Europa e le spiagge mondane della Normandia, e nei nostri anni **Vittorio Sereni** che nuota nel mare di Bocca di Magra, o le vacanze agitate di **Luigi Malerba** nella campagna orvietana: il tutto indagato e raccontato da PAOLO FEDELI, GIUSEPPE FRASSO, GIANMARCO GASPARI, GUIDO BEZZOLA, ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA, FERNANDO BANDINI, e dallo stesso MALERBA.

PAOLO BOSISIO analizza i problemi e le esperienze teatrali del trasferimento sulla scena di opere narrative, ed ENRICO GROPPALI rende conto delle rappresentazioni, spesso di testi filosofici o poetici, nel **Teatro di Verdura** di via Senato a Milano.

Dell'evoluzione dell'onomastica, fenomeno oggi vistoso, e del suo significato sociologico si occupano un linguista, OTTAVIO LURATI, e una scrittrice, MARTA MORAZZONI; mentre ERNESTO FERRERO presenta un bibliofilo d'eccezione, **Napoleone Bonaparte**.

Rubriche di GIUSEPPE PONTIGGIA, SERGIO GIVONE, MARCO CARMINATI, ADOLFO TURA. CARLO VECCE e BEATRICE MALTEMPI illustrano una suggestiva copia del *De Paulo e Daria amanti* di **Gasparo Visconti** conservata nella Biblioteca di via Senato.

Infine, le peripezie di un viaggio da Boulogne a Parigi narrate dal loro protagonista, **Erasmus da Rotterdam**, in una lettera a un amico.