

**ITALICA BELGRADENSIA**

ITALICA BELGRADENSIA  
Rivista del Dipartimento di Italianistica  
della Facoltà di Filologia  
dell'Università di Belgrado  
n. 1, 2019

*Fondata da:*  
NIKŠA STIPČEVIĆ

*Consiglio Redazionale:*  
LORENZO RENZI, FRANCESCO BRUNI, CARLA MARELLO,  
IVAN KLAJN, SANJA ROIĆ, VESNA KILIBARDA, ŽELJKO ĐURIĆ,  
MIRKA ZOGOVIĆ, JULIJANA VUČO, MILA SAMARDŽIĆ, TOBIA ZANON

*Redazione:*  
SNEŽANA MILINKOVIĆ  
DRAGANA RADOJEVIĆ

*Segreteria:*  
DRAGANA RADOJEVIĆ

italicabelgradensia13@gmail.com  
<https://sites.google.com/site/italicabelgr/>

ISSN 0353-4766

UNIVERSITÀ DI BELGRADO  
FACOLTÀ DI FILOLOGIA  
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

# ITALICA BELGRADENSIA

a cura di Snežana Milinković e Mila Samardžić

Beograd, 2019



## INDICE

Anna Grochowska-Reiter & Daniel Słapek, <i>Discordanze teorico-pratiche nella presentazione di alcune norme grammaticali al livello A1/A2 nelle grammatiche di italiano LS/L2</i> .....	7
Magdalena Nigoević & Vana De Pol, <i>Politicamente corretto nei due maggiori quotidiani italiani</i> .....	25
Francesca Pucci Donati, <i>L'analisi del termine carbonata nelle fonti medievali</i> .....	49
Alessio Ricci, "Non sento niente, e invìci ò sintì tótt". <i>L'italiano nei versi in dialetto romagnolo di Raffaello Baldini</i> .....	59
 "Tra Francia e Italia verso l'Europa: mediazioni linguistiche e culturali fra Settecento e Ottocento" (Atti del Convegno, Padova, 23–24 marzo 2017, a cura di Tobia Zanon, Marika Piva e Francesca Bianco)	
Tobia Zanon, <i>Presentazione</i> .....	77
Jean-Louis Haquette, Paolo Rolli & Voltaire: <i>modèles littéraires et contestation critique</i> .....	81
Francesca Bianco, <i>La mediazione di Pierre Le Tourneur nelle prime traduzioni italiane di Shakespeare (Giustina Renier Michiel e Michele Leoni)</i> .....	99
Valentina Gallo, « <i>Donnez-moi tous les détails qui concernent le pays que vous habitez: il est mien par là</i> ». <i>Carteggi italo-francesi tra il 1789 e il 1814</i> .....	119
Enzo Neppi, <i>Corinne ou l'Italie di Madame de Staël: i vicoli ciechi dell'incontro culturale e amoroso fra le 'nazioni' nell'Europa del primo Ottocento</i> .....	135

Carolina Patierno, <i>“Dalla parte di Medea” sulle scene musicali fra Francia e Italia, da Cicognini a Milcent (1649–1813)</i> .....	157
Sophie Guermès, <i>Charles Didier, passeur culturel entre France et Italie a l’époque romantique</i> .....	177
Marika Piva, <i>Il signor di Chateaubriand voltato in italiano. Mediazioni ottocentesche</i> .....	191
Raffaella Bertazzoli, <i>Lo sguardo all’Europa del Manzoni teorico del tragico</i> .....	207
Attilio Motta, <i>Traduzioni e riscritture: come lavorava Nievo (giornalista)</i> .....	231

### Segnalazioni

Milinković, Snežana & Stipčević, Nikša (a cura di). (2016). <i>Lettere di Lodovico Beccadelli, arcivescovo di Ragusa (1555–1560)</i> (Mirka Zogović) .....	253
Cacciari, Massimo (2019). <i>La mente inquieta. Saggio sull’Umanesimo</i> (Snežana Milinković).....	257

*Anna Grochowska-Reiter\**  
Università “Adam Mickiewicz” di Poznań

*Daniel Słapek\*\**  
Università di Breslavia

## DISCORDANZE TEORICO-PRATICHE NELLA PRESENTAZIONE DI ALCUNE NORME GRAMMATICALI AL LIVELLO A1/A2 NELLE GRAMMATICHE DI ITALIANO LS/L2

Abstract: Con il presente lavoro intendiamo esaminare come vengono presentati, nelle grammatiche d'italiano L2, vari argomenti relativi alla fascia di competenza A del *Quadro comune europeo di riferimento* (QCER), tra i quali: a) pronomi personali soggetto (*lui, lei vs egli, ella*) e la forma di cortesia al plurale (*voi vs loro*), b) particella *ci* con i verbi *essere* (*c'è, ci sono*) e *avere* (*ce l'ho* ecc.), c) flessione verbale: verbi irregolari al presente indicativo, imperativo irregolare (forme tronche), d) semantica del verbo: *venire vs andare* e *potere, sapere vs riuscire*, ed e) aggettivi possessivi: l'uso dell'articolo determinativo davanti ai singenionimi. Dalle nostre analisi, effettuate su quindici grammatiche italiane per stranieri che fanno un esplicito riferimento al QCER, pubblicate da note case editrici, si evincono alcuni punti deboli quanto all'insegnamento della grammatica, quali l'omissione totale di un argomento, una certa selettività (un dato problema non viene presentato nella sua completezza), nonché varie discordanze teorico-pratiche nella presentazione delle norme grammaticali agli apprendenti stranieri.

Parole chiave: *italiano lingua non materna, grammatica italiana, grammatica italiana per stranieri, insegnamento della grammatica, QCER, didattica della lingua italiana LS.*

---

\* [anna\\_g@amu.edu.pl](mailto:anna_g@amu.edu.pl)

\*\* [daniel.slapek@uwr.edu.pl](mailto:daniel.slapek@uwr.edu.pl)

## 1. INTRODUZIONE

Diversi dubbi ed errori grammaticali sorti nella prima fase dell'apprendimento di una lingua straniera, se non sufficientemente spiegati, commentati ed esercitati, sono difficili da sradicare anche ai livelli di competenza più alti. Per questo motivo, l'introduzione del materiale linguistico che andrebbe studiato al livello base risulta particolarmente importante.

Nelle pagine che seguono vogliamo commentare alcuni argomenti grammaticali, il cui insegnamento si colloca grosso modo nella fascia A (QCER) – secondo i sillabi di riferimento per la lingua italiana non materna –, tra i quali<sup>1</sup>:

- i pronomi personali soggetto, inseriti in tutti i sillabi al livello A1<sup>2</sup>; ci concentreremo sulle forme della 3<sup>a</sup> persona singolare *lui, lei* vs *egli, ella* nonché sulla forma di cortesia plurale *voi* vs *loro*, indicata *expressis verbis* solo nel *Sillabo di italiano L2*: “pronomi allocutivi: *tu, lei* per il singolare, *voi* per il plurale” (Lo Duca 2006: 183);
- la particella pronominale *ci* con i verbi *essere* e *avere*; il valore locativo di *ci* viene indicato al livello A1, invece la struttura *ce l'ho* è del tutto trascurata, presente solo nel sillabo di Lo Duca (2006) al livello B1; tuttavia, riteniamo che – per motivi pragmatici – sia più lecito introdurla già nella fascia A;
- la flessione verbale: verbi irregolari al presente indicativo (collocati, in linea di massima, tra i livelli A1 e A2, a seconda della loro frequenza d'uso) e le forme tronche dell'imperativo irregolare (A1/A2);
- alcuni aspetti della semantica del verbo: differenze semantiche e funzionali dei verbi *venire* vs *andare* (argomento assente in tutti i sillabi presi in esame) e *potere, sapere* vs *riuscire* (i sillabi si concentrano soprattutto sui verbi modali propriamente detti, *potere, dovere, volere*, sempre nella fascia A; *sapere* viene indicato solo in Arcangeli et al. 2014: 47; Accademia Italiana di Lingua 2015: 4);
- l'uso dell'articolo determinativo davanti ai nomi di parentela preceduti da un aggettivo possessivo (solo il *Sillabo per i cinque gradi...* di Minciarelli e Comodi (2005) colloca gli aggettivi possessivi a un livello più alto: A2/B1).

<sup>1</sup> Tabella 1 indica gli argomenti grammaticali presi in esame insieme ai loro livelli di competenza linguistica secondo alcuni sillabi di riferimento per la lingua italiana (per un'analisi più dettagliata dei sillabi/linee guida qui citati si veda anche Słapek 2019).

<sup>2</sup> Fanno eccezione i sillabi di Minciarelli & Comodi (2005) insieme ai quaderni delle specifiche di Plida che inseriscono i pronomi soggetto al livello A2; tuttavia, i due titoli non propongono alcun inventario grammaticale per il livello A1.

	Accademia Italiana di Lingua (2015)	Arcan-geli et al. (2014)	Barni et al. (2009)	Benucci (2007)	Cardillo & Vecchio 2015	Lo Duca (2006)	Min-ciarelli, & Co-modi (2005)	Spin-nelli & Parizzi (2010)
pronomi soggetto	A1	A1	A1	A1	A2	A1	A2	A1
forma di cortesia plurale	–	–	–	–	–	A1	–	–
c'è...	A1	A1	–	A1	–	A1	–	A1
ce l'ho...	–	–	–	–	–	–	–	B1
andare vs venire	–	–	–	–	–	–	–	–
potere, sapere, riuscire	A1/A2	A1	A1	A1	A2	A1/A2	–	A2
aggettivi possessivi	A1	A1/A2	A1	A1/A2	A2	A1/A2	A2	A1
verbi irregolari al presente	A1	A1/A2	A2	A1/A2	A2	A1	A2/B1	A1/A2
imperativo	A2	A1/A2	A1	A2	–	A1	–	A2

Tabella 1. *Collocazione di alcuni argomenti grammaticali nei livelli QCER secondo i sillabi di riferimento per l'italiano L2/LS*

Tutti gli argomenti grammaticali di cui sopra vengono trattati al livello base dell'insegnamento, anche se in varia misura e con diversa attenzione: alcuni usi particolari di una data categoria possono, ad esempio, essere distribuiti tra due o addirittura tre livelli di competenza del QCER (p. es. i verbi irregolari introdotti a seconda della loro frequenza tra i livelli A1 e B1; si veda Tabella 1). L'obiettivo principale delle nostre analisi è, quindi, – come suggerisce lo stesso titolo – di dimostrare alcune discordanze nella presentazione del suddetto materiale linguistico nelle grammatiche italiane per stranieri e di commentarne le eventuali lacune<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ci rendiamo conto che alcuni problemi di cui parleremo vanno oltre il livello A1. Crediamo tuttavia che i materiali didattici per gli stranieri debbano presentare la grammatica in maniera esaustiva. Benché tutti i titoli presi in esame superino la soglia A1, alcuni commenti grammaticali ivi esposti risultano incompleti.

## 2. GRAMMATICA NELLE GRAMMATICHE ITALIANE PER STRANIERI

Nell'analisi entrano le grammatiche italiane per stranieri pubblicate a partire dal 2001 da note case editrici specializzate, tra l'altro, nella didattica d'italiano LS/L2, i cui autori si riferiscono esplicitamente al QCER e i cui volumi coprono i livelli A1 e A2. Rimangono, quindi, fuori interesse le grammatiche che partono da livelli più avanzati nonché numerosi eserciziari di grammatica privi di regole grammaticali come tali.

Sono stati sottoposti all'analisi i seguenti volumi (i titoli sono preceduti dalle loro sigle che, per comodità, verranno usate nel corso del testo):

- CI: *Comunicare in italiano* (Chiuchiù e Chiuchiù 2015);
- GAt: *Grammatica attiva* (Landriani 2012);
- GB: *Grammatica di base* (Esposito e Errico 2007);
- GBI: *Grammatica di base dell'italiano* (Petri et al. 2015);
- GdU: *Grammatica d'uso della lingua italiana* (Celi e La Cifra 2011);
- GiC: *Grammatica in contesto* (Gatti e Peyronel 2006);
- G.it: *Gramm.it* (Iacovoni et al. 2009);
- GP: *Grammatica pratica della lingua italiana* (Mezzadri 2016);
- GS: *Grammatica della lingua italiana Per Stranieri*, vol. 1 (Tartaglione e Benincasa 2015);
- GT: *Una grammatica italiana per tutti 1*, vol. 1 (Latino e Muscolino 2014);
- IE: *Italiano essenziale* (Mezzadri 2003);
- LSR: *La lingua italiana e le sue regole* (Debetto 2016);
- NGP: *Nuova grammatica pratica della lingua italiana* (Nocchi 2011);
- UD: *L'utile e il dilettevole 1* (Ercolino e Pellegrino 2011);
- VG: *Via della grammatica* (Ricci 2011).

### 2.1. L'uso dei pronomi personali soggetto (il caso di egli ed ella)

Purtroppo, non tutti i volumi dedicano un capitolo a parte ai pronomi personali soggetto, ma l'argomento viene comunque trattato, soprattutto nell'esposizione dell'indicativo presente o, ancora di più, con i verbi *essere* e *avere*. Tra le soluzioni che ci hanno stupito si annovera l'uso dei pronomi *egli*, *ella* per la terza persona singolare (per essere precisi, sempre insieme a *lui* e *lei*). Nella maggior parte dei casi – fortunatamente – troviamo un'apposita annotazione, come p. es. “nell'italiano moderno, *egli*, *ella*, *essa* si trovano raramente” (GP, p. 16; similmente in IE, p. 83; LRS, p. 151); GB è più precisa a questo riguardo: “l'uso di questi pronomi è raro e limitato alla lingua scritta e burocratica” (p. 23; infatti, il primo commento potrebbe suggerire l'uso di *egli/ella* nella lingua parlata, anche se poco frequente).

Crediamo che sia poco opportuno citare i detti pronomi nelle tabelle di coniugazione senza alcuna nota di approfondimento, come in GAT (p. 23), dove nella coniugazione del verbo *essere* troviamo “(egli) lui / (ella) lei / lei” (nel capitolo “pronomi personali soggetto” dello stesso titolo appaiono solo *lui* e *lei*, per cui risulta poco coerente; ivi, p. 142). È ancora meno fortunata la dicitura “*egli* [ed *ella*] è la forma giusta per la grammatica, *lui* [e *lei*] è la forma d’uso” (CI, p. 2). Senza entrare nel dibattito sull’opposizione tra la linguistica e la grammatica tradizionale (a questo proposito si veda p. es. Colombo & Graffi 2017), troviamo alquanto scoraggiante insegnare agli studenti principianti che la grammatica e l’uso della lingua sono due fenomeni separati. Tenendo in mente lo standard linguistico e nel contempo l’uso effettivo e la lingua comune (l’italiano dell’uso medio descritto già da Francesco Sabatini nel 1985 e l’italiano neostandard da Gaetano Berruto nel 1987), ci sembra ragionevole che ai livelli iniziali vengano favoriti i pronomi *lui*, *lei*, *loro*. Ciò, ovviamente, non esclude la possibilità di spiegazione dei pronomi *egli*, *essa*, *esso* purché sia chiara, coerente ed esaustiva e ne chiarisca doverosamente le differenze funzionali e stilistiche.

## 2.2. La forma di cortesia al plurale

Sono ancora meno numerosi i titoli che parlano dei pronomi personali soggetto nel registro formale (tre titoli dedicano un capitolo a parte alle forme di cortesia: GP, p. 16; VG, p. 47; GdU, p. 6), specie per quanto riguarda la loro forma del plurale. In tal modo, troveremo i pronomi *voi* (“al plurale usiamo sempre *voi*: sia per la forma di cortesia [...] sia quando la situazione è informale”, GP, p. 16; similmente in GBI, p. 87; VG, p. 47; IE, p. 84) e *Loro*, il quale pronome a) viene indicato come “raro”: “è raro trovare il soggetto *loro* per la forma di cortesia al plurale” (GP, p. 16; IE, p. 84); b) viene definito come particolarmente formale: “la forma di cortesia al plurale *Loro* è sentita come molto formale ed è per lo più usata sostituita da *voi*” (GB, p. 23; similmente in GiC p. 27; VG, p. 47), “in situazioni molto formali o quando c’è una differenza considerevole d’età tra gli interlocutori, si usa il pronome *Loro* (per il plurale)” (GBI, p. 87); c) è indicato come in disuso: “la forma di cortesia *Loro* + 3<sup>a</sup> persona plurale non si usa più; si usa *Voi* + 2<sup>a</sup> persona plurale” (GdU, p. 6). Inoltre, GAT indica per il plurale solo *loro*: “*Lei Loro* (formale) / Per comunicare con persone non conosciute: Prego, Signori, entrino anche *Loro*! [...] Al bar: Che cosa prendono (*Loro*) da bere?” (p. 23)<sup>4</sup>. A nostro avviso, gli autori delle grammatiche sono troppo

---

<sup>4</sup> Tutti gli autori concordano sull’uso del pronome *Lei* (al singolare), ma anche a questo proposito troviamo alcuni interessanti commenti: “il pronome *Lei* nella forma di cortesia nella lingua scritta ha la lettera maiuscola. Ma questa regola non si usa quasi più”

sbrigativi e spesso cadono nella superficialità e imprecisione. Soprattutto nei casi come questo, in cui la dimensione sociale della struttura grammaticale gioca il ruolo fondamentale, dovrebbero evitare le spiegazioni poco precise o intuitive, che lasciano troppo spazio all'interpretazione, o addurre esempi poco attendibili. Considerando che i volumi in questione si rivolgono a studentesse e studenti di tutto il mondo, provenienti da culture più disparate, le questioni riguardanti la cortesia linguistica non possono essere date per scontate ed esigono commenti esaustivi, corredati di esempi credibili, inseriti nelle situazioni reali affinché l'apprendente non solo impari la struttura in sé, ma anche capisca in quale contesto usarla.

### 2.3. *L'uso del verbo esserci*

Il verbo *esserci*, con le sue forme *c'è* e *ci sono*, è, insieme ad *essere*, uno dei verbi più frequenti in assoluto<sup>5</sup> nonché uno dei primi in cui lo studente d'italiano LS si imbatte. All'infuori del suo significato principale (*esistere, essere presente, trovarsi in un luogo*), *esserci* ne possiede altri, altrettanto cruciali nella prima fase di apprendimento. Tuttavia, nonostante l'argomento sia stato riscontrato in tutte le grammatiche sottoposte all'analisi, la sua esposizione è lontana dall'essere soddisfacente ed esaustiva. Il principale significato del verbo viene esposto nella maggior parte dei volumi (tranne che in IE, CI e GiC, in cui, si noti, non si trova alcuna spiegazione in merito e del verbo *esserci* vengono presentate solamente le forme); l'altro significato (*avere luogo, svolgersi*) è decisamente meno discusso (GB, p. 13), similmente alle forme *c'è / ci sono* associate ai sostantivi indicanti i fenomeni atmosferici (*c'è il sole, c'è il vento, ci sono le nuvole, c'è la nebbia*; solo in GdU, p. 8). Rara risulta anche la riflessione sulle essenziali differenze sintattico-semantiche tra i verbi *essere* ed *esserci*: l'ordine basico del primo (SVO) e l'ordine marcato del secondo (VSO), nonché le rispettive sfumature di significato. Le segnalazioni in merito si trovano in GS (p. 25), GB (p. 13), mentre nel caso di GdU (p. 8) e GAt (p. 26) la questione dell'ordine marcato viene sollevata, ma senza ulteriori confronti con il verbo *essere*. Infine, è vano cercare nelle grammatiche altri significati del verbo *esserci* (p. es. *comprendere, arrivarci*), espressioni comuni o strutture che lo contengono (p. es. *C'è nessuno?*, strutture come *c'è da + infinito, c'è / ci sono + nome + per qn*). Gli unici, modesti riscontri si rinvencono in

---

(GdU, p. 6). A nostro avviso, invece, pur essendo sempre meno frequente, la maiuscola rimane ancora presente e per questo il suo uso andrebbe ancora raccomandato.

<sup>5</sup> Quanto alla frequenza, il Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto (CoLFIS; si veda Bertinetto et al. 2005) colloca il verbo *essere* al primo posto ed *esserci* al settimo.

LSR, con l'espressione *che cosa c'è* (p. 58), in GB, con *C'è Carla? – Sì, c'è / No, non c'è* (p. 13) e in CI con *Chi c'è / Chi c'è stato / Chi sarà?, Non c'è nessuno* (p. 74).

L'uso di *c'è* e *ci sono* non deve annoverarsi tra gli argomenti spigolosi della grammatica italiana. Purtroppo, considerando la poca attenzione dedicatagli dalle grammatiche italiane (e, di conseguenza, dagli eserciziari e, quindi, probabilmente anche dagli insegnanti stessi), l'assimilazione di questa struttura si dimostra difficoltosa. Infatti, gli errori di comunicazione che ne risultano continuano a essere presenti nell'interlingua degli apprendenti di livelli B e perfino C.

#### 2.4. L'uso della struttura *ce l'ho / non ce l'ho*

Attenzione ancora minore viene concessa all'uso della particella *ci* nelle risposte alle domande polari contenenti il verbo *avere*: *Hai un cane? – Sì, ce l'ho / No, non ce l'ho*. L'argomento è stato affrontato in otto grammatiche del corpus (NGP, p. 140; GT, p. 26; GB, pp. 13 e 150; IE, p. 91; CI, p. 14; GdU, p. 82; GAt, p. 147; GiC, p. 137), in cinque (GT, GB, CI, GdU, GAt) sono stati proposti opportuni esercizi di rinforzo<sup>6</sup>. Gli autori appaiono titubanti su dove affrontare l'argomento in questione, collocandolo o quando espongono il presente indicativo del verbo *avere* (GT, p. 26; GB, p. 13; CI, p. 14), o nei capitoli dedicati alla particella *ci* (NGP, p. 140; IE, p. 91; e ripresa in GB, p. 150), o ancora, insieme ai pronomi diretti (GdU, p. 82; GAt, p. 147; GiC, p. 137).

Lo scarso interesse rivolto a questo elemento e i dubbi su dove inserirlo difficilmente si spiegano, vista non solo la sua semplicità e brevità, ma anche utilità comunicativa. Considerando quanto esposto e ribadendo il fatto che si tratta di una delle prime strutture di cui lo studente d'italiano LS viene a conoscenza a livello A1, per lo più assente nelle principali lingue europee (*Hai la macchina – Sì, ce l'ho / No, non ce l'ho*), sarebbe opportuno discuterla introducendo il verbo *avere*. In questo modo, l'apprendente non solo ottiene uno strumento comunicativo semplice ed efficace, ma anche familiarizza, pur non essendone cosciente, con i pronomi di complemento oggetto diretto, che conoscerà più avanti e che potrebbero essere introdotti proprio partendo da queste prenoscenze.

<sup>6</sup> Si noti che IE è l'unico libro di grammatica del nostro corpus che non offre alcun esercizio di rinforzo.

### 2.5. L'uso dei verbi *andare* e *venire*

Manca nelle grammatiche d'italiano per stranieri l'argomento che mette a confronto l'uso dei verbi *andare* e *venire*. La coniugazione di entrambi viene puntualmente presentata in tutte le grammatiche sottoposte all'esame: in due (GT, p. 39; GdU, p. 18) *andare* e *venire* vengono affrontati in un capitolo/paragrafo separato. Sono rari, sbrigativi e non sempre facilmente intelligibili gli approfondimenti riguardanti il loro significato (p. es. “[usiamo *venire*] quando il movimento deriva da un invito o dalla necessità di raggiungere un luogo/una persona”; GT, p. 39); talvolta vi si affiancano frasi d'esempio o mini-dialoghi contenenti sia il significato di base (GT, p. 39, CI, p. 28,) sia alcune espressioni più comuni, tra cui *Come va?*, *va bene* (GT, p. 39, GdU, p. 18), *ti va...?* (GT, p. 39), *andare/venire a trovare* (GT, p. 39), *venire da* (GT, p. 39, CI, p. 28). A titolo di curiosità, in GT troviamo paragrafi dedicati alle differenze tra il verbo *partire* e *venire*, come anche l'avviso che, contrariamente al francese, in italiano il verbo *andare* non si usa per formare il tempo futuro (p. 39). È altamente probabile che una tale mancanza si spieghi con il fatto che le maggiori lingue europee condividono, a grandi linee, una ripartizione di funzioni semantiche simile all'italiano: *aller – venir* in francese, *go – come* in inglese, *gehen/fahren – kommen* in tedesco. Tuttavia, vi sono lingue come il polacco, in cui la coppia *iść/jechać – przychodzić* corrisponde all'uso di *andare* e *venire* solamente in parte. L'allargamento del raggio della ricerca ad altre lingue europee e un'attenta analisi dei verbi in questione e dei loro equivalenti su diversi piani semantici gioverebbe indubbiamente a sciogliere questo nodo della didattica dell'italiano.

### 2.6. Differenze tra i verbi *potere*, *sapere* e *riuscire*

I verbi modali propriamente detti (*dovere*, *potere*, *volere*) sono un punto imprescindibile nelle grammatiche italiane per stranieri. Nella maggioranza dei casi vengono affrontati in un capitolo separato (NGP, p. 38; GP, pp. 34-38, 44; GT, p. 34-35; VG, p. 42; GdU, p. 42; GAt, pp. 58-59; GiC, p. 38; LSR, p. 78-79), in altri, più raramente, insieme alle forme del presente dei verbi irregolari (GBI, p. 127; GB, p. 20; IE, p. 17; CI, p. 28; UD, p. 42). Il concetto non risulta particolarmente difficoltoso, quindi la coniugazione dei verbi, qualche esempio d'uso e alcuni esercizi di rinforzo paiono essere più che sufficienti per un'adeguata acquisizione.

Invece, il problema che si pone al centro dell'attenzione nell'insegnamento dell'italiano riguarda l'uso appropriato del verbo *potere*, spesso confuso con *sapere* e ancor di più con *riuscire*. La quantità dilagante dei materiali *on line*, prodotti anche in lingue diverse dall'italiano, dedicati a

questo argomento conferma inequivocabilmente che il problema riguarda apprendenti di diverso *background* linguistico<sup>7</sup>. Ciò nonostante le grammatiche moderne per stranieri stentano ancora ad aggiornare i loro contenuti: si noti che alcuni dei volumi del corpus sono ristampe e riedizioni “rivedute e aggiornate” delle grammatiche presenti sul mercato da anni, come quella di Mezzadri (2003) o le grammatiche della casa editrice Alma Edizioni; pare, tuttavia, che si tratti di un ammodernamento grafico piuttosto che contenutistico. Dall’analisi condotta risulta che il verbo *potere* è stato messo a confronto con *sapere* in otto volumi (GS, p. 39; NGP, p. 38; GT, p. 44; VG, p. 42; GAt, p. 59; GiC, p. 38; LSR, p. 78), mentre solamente in tre anche con *riuscire* (GS, p. 39; GT, p. 44; GAt, p. 59). Non in tutte le opere la relazione tra i due o i tre verbi è esplicita: ad esempio LSR dedica un capitolo ai verbi modali e il verbo *sapere*: nella parte teorica ripercorre i tre verbi modali, spiegandone il significato e le particolarità semantiche, invece al verbo *sapere* dedica una riga di testo all’inizio (“Anche il verbo sapere può reggere un infinito e assumere funzione modale: *Sai nuotare?*”, p. 78) e due righe alla fine, segnalando che si tratta di un verbo che nei tempi composti richiede l’ausiliare *avere*. Anche gli esercizi di rinforzo si concentrano unicamente sui verbi modali, escludendo il verbo *sapere*, e simili incoerenze non sono un caso isolato<sup>8</sup>. Riassumendo, sembra indispensabile rivedere le potenziali questioni spinose riguardanti i verbi modali, soprattutto in confronto a *sapere* e ancor di più *riuscire*, senza trascurare, per quanto possibile, il contributo della grammatica contrastiva.

### 2.7. Omissione dell’articolo determinativo davanti ai nomi di parentela preceduti da un possessivo

Tra le regole più complesse – perché limitate a un gruppo molto ristretto di sostantivi all’interno di una stessa categoria semantica – troviamo l’uso (o l’omissione) dell’articolo determinativo davanti agli aggettivi possessivi seguiti dai nomi di parentela: nel caso dei singenionimi l’articolo viene omissso, eccetto alcuni casi particolari. In base a quanto è detto nelle grammatiche, possiamo elencare cinque casi in cui si richiede la presenza dell’articolo: 1) il sostantivo è riferito al plurale (p. es. GBI, p. 55: *le mie sorelle*); 2) il

<sup>7</sup> Si pensa, ad esempio, a numerosi episodi dei *vlog* dedicati allo studio dell’italiano L2, tra cui p. es. *Ask an Italian Teacher – Expressing Ability: Potere or Riuscire, POTERE and How to Say CAN in Italian* (facilmente rintracciabili su [www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

<sup>8</sup> GS nella parte teorica discute *potere*, *sapere*, *riuscire*, nella parte pratica propone un unico esercizio di completamento riguardante solo i primi due verbi (p. 44); GiC si limita agli esercizi cumulativi in cui chiede di coniugare i verbi forniti tra parentesi, senza proporre esercizi mirati per i verbi modali o verbo *potere* e *sapere*, affrontati nella parte teorica (pp. 41–42).

sostantivo è preceduto dal possessivo *loro* (p. es. VG, p. 62: *il loro zio*); 3) il sostantivo è determinato in qualche maniera; si parla a questo proposito di “determinanti” (BG, p. 82: *il mio caro nonno*), di aggettivi (GAT, p. 101: *il mio fratello preferito*) o complementi (UD, p. 68: *il tuo zio d’America*); 3) il nome è alterato (p. es. GS, p. 51: *il mio cuginetto*); 4) si tratta di forme affettive (GS, p. 51: *il mio papà*); 5) si tratta di nomi prefissati (CI, p. 47: *la mia bisnonna*).

Le grammatiche citano solitamente le prime due categorie di sostantivi (fa eccezione LRS che si dimentica del possessivo *loro*), ma sono molto meno attente quanto agli altri tipi dei nomi di parentela: 4 titoli non prendono in considerazione i nomi alterati (GP, IE, GiC, LSR), 5 non parlano della determinazione del sostantivo (GP, GT, IE, GDU, GiC), addirittura 6 tralasciano la questione dei nomi affettivi (GP, GT, IE, GDU, GiC, LSR). La categoria più trascurata, per così dire, è quella dei nomi prefissati, riferiti solo in due volumi (CI, p. 47; UD, p. 68). Il titolo più esaustivo – da questo punto di vista – è CI (p. 47), l’unico a considerare tutte le categorie di cui sopra.

Inoltre, l’uso dell’articolo davanti ai possessivi e nomi affettivi andrebbe considerato facoltativo, in quanto “nell’italiano familiare, specie fuori dalla Toscana, sono tuttavia ben saldi i tipi *mia mamma* e *mio papà*” (Bongi 2008), per cui “le grammatiche [tranne, purtroppo, quelle per stranieri] e, da un po’ di tempo, anche i dizionari dell’uso considerano pienamente accettabili” queste strutture (si veda Treccani, s.d.).

## 2.8. Verbi irregolari al presente indicativo

La maggior parte delle grammatiche per stranieri dedica un capitolo a parte ai verbi irregolari al presente indicativo. Abbiamo, quindi, verificato quali verbi vengono esposti (coniugati per intero) e ne risulta che: 1) sono 40 i verbi considerati dagli autori (tra cui 36 possono essere classificati, secondo il dizionario della lingua italiana di De Mauro (2000), con le marche d’uso FO, quindi fondamentali, mentre gli altri 4 verbi hanno la marca AU, di alto uso); 2) le grammatiche più complete da questo punto di vista sono<sup>9</sup>: GB (con 32 verbi), NGP (30 verbi), GDU (26 verbi), seguono VG e GiC (22 verbi); i titoli più limitati sono GS, CI, LSR (con 14 verbi); 3) 12

---

<sup>9</sup> I verbi irregolari sono esposti in diverse unità di un dato volume per cui, per comodità, non indichiamo qui i numeri di relative singole pagine.

verbi si trovano in tutte le grammatiche<sup>10</sup>, invece 10 verbi sono presentati solo da un titolo<sup>11</sup>.

Sono decisamente rari i titoli che cercano di raggruppare le irregolarità: 1) IE parla dei composti di alcuni verbi (es.: *contenere, comporre, ritrarre, intervenire*; p. 18); 2) GdU mette in rilievo i verbi uscenti in *-urre* (*tradurre, produrre, condurre, ridurre*; p. 36); 3) GB indica un insieme di “verbi in *-urre, -orre, -arre*” (*tradurre, proporre, estrarre*; p. 17); 4) UD dice ancora che i verbi “in *-gliere* e in *-gnere*, alla prima persona singolare e alla terza persona plurale, invertono le consonanti” (p. 42), invece “i verbi che terminano in *-nere*, alla prima persona singolare e alla terza persona plurale, prendono la *g* davanti alla desinenza [come *rimanere, ottenere*] (*ibid.*; UD indica inoltre i gruppi in *-orre* e *-urre*). Altri titoli presentano soltanto un elenco (più o meno limitato) di verbi irregolari.

Nei testi esaminati non mancano annotazioni poco chiare, come p. es. “con le persone *io* e *loro*, alcuni verbi comuni hanno una *g* che non c’è nell’infinito e nelle altre persone del presente indicativo, così come *tendere, porre* e *venire*. Ecco i più comuni: *rimanere, salire, valere*” (IE, p. 18; una simile indicazione non aiuta in realtà a stabilire quali verbi entrano in questa categoria) o insolite classificazioni dei verbi irregolari (tra i quali GDU annovera *sostituire, starnutire, tossire, obbedire, obbligare, riempire*; p. 38).

Abbiamo, inoltre, confrontato l’elenco di tutti i verbi irregolari presenti nelle grammatiche con i loro ranghi d’uso secondo il lemmario del CoLFIS, che include 5194 voci verbali in totale. I 12 verbi di cui nella nota 10 si trovano tra i primi 100 verbi del CoLFIS<sup>12</sup>; altri verbi di questo gruppo sono (tra parentesi il numero dei titoli che presenta la coniugazione di un dato verbo): *sapere* (14 titoli), *tenere* (12), *rimanere* (9), *scegliere* (7), *piacere* (6), *morire* (5), *riuscire* (4), *ottenere* (1), *proporre* (1), *parere* (1), *apparire* (1).

Crediamo che sia opportuno presentare nelle grammatiche un vasto ventaglio dei verbi irregolari (tra cui in primo luogo i più frequenti verbi del CoLFIS), anche se – chiaramente – alcune voci potranno essere più adeguate ai livelli più alti<sup>13</sup>. Sarebbe, invece, del tutto lecito raggruppare

<sup>10</sup> Questi sono: *essere, fare, avere, potere, dire, dovere, volere, andare, stare, dare, venire, uscire*.

<sup>11</sup> Tra i quali: *ottenere* (GdU), *proporre* (GB), *produrre* (GiC), *parere* (NGP), *apparire* (GDU), *raccogliere* (GB), *fuggire* (sic!; NGP), *tacere* (GDU), *udire* (GB), *estrarre* (GB).

<sup>12</sup> I primi 6 addirittura occupano i primi sei posti dell’elenco.

<sup>13</sup> In realtà il problema del presente irregolare non viene poi approfondito nei livelli B e C.

i verbi a seconda delle loro irregolarità flessive, preferibilmente con degli appositi esercizi per ogni gruppo di verbi.

### 2.9. Imperativo irregolare (tu)

La compresenza di alternative forme flesse di un dato verbo è un fenomeno abbastanza frequente in italiano (cfr. p. es. Słapek 2016: 86). Fra tali verbi troviamo *andare*, *dare*, *fare* e *stare* nella seconda persona singolare dell'imperativo che “presenta una duplice forma: oltre alle forme in *-a* (nella grafia in genere con apostrofo: *da'*, *sta'*, *fa'*, *va'*, ma si trova anche *da*, *sta*, *fa* e *va*) si hanno anche quelle forme in *-ai* (analogiche sull'indicativo): *dai*, *stai*, *fai*, *vai*” (Salvi e Vanelli 2004: 96).

Tuttavia, le grammatiche italiane discordano a proposito della suddetta duplice – o in realtà triplice – natura flessiva dei quattro verbi: c'è chi, infatti, ne indica due varianti (p. es. Dardano e Trifone 1995: 336–7: *va'* (*vai*), *da'* (*dai*) ecc.), c'è chi ne registra tre, per l'appunto (p. es. Sensini 1997: 324: *va* (o *va'* o *vai*), *dà* (o *da'* o *dai*) ecc.). Variano anche le opinioni sulle forme brevi accentate: “per quel che riguarda questi quattro verbi, le uniche forme d'imperativo che non esistono, e che dunque non si devono usare, sono quelle con l'accento: *stà*, *dà*, *fà*, *và*” (Della Valle e Patota 2015: 169; si paragoni la voce *dà* citata da Sensini, come sopra).

Completa il quadro il verbo *dire*, la cui seconda persona singolare dell'imperativo è *di'* apostrofata (Sensini 1997: 338 anche in questo caso ammette l'accento: *di'* o *di*).

Le grammatiche per stranieri sono più attente a questo riguardo: l'unica forma citata per *dire* è *di'*, per gli altri verbi si incontrano invece: 1) una sola forma apostrofata, *va'*, *da'* ecc. (p. es. GDU, p. 108); 2) due forme alternative, in *-a'* o *-ai* (è la soluzione decisamente più frequente), anche se diversamente citate: varia sia l'ordine in cui le forme sono presentate, vale a dire prima le voci apostrofate seguite dalle forme piene (p. es. GP, p. 126) o viceversa (GB, p. 205), sia il modo in cui si indica l'alternanza flessiva, cioè con una barra (*fa'/fai*, p. es. GT, p. 151), una parentesi (*da'* (*dai*) ecc., GAT, p. 75) o tramite congiunzione (*va'* oppure *vai* ecc.; G.it, p. 214); 3) tre forme flesse: *va* (*vai/va'*); *fa* (*fai/fa'*); *sta* (*stai/sta'*); *dà* (*dai/da'*); così citate in CI (pp. 177–8; si noti la forma accentata *dà*)<sup>14</sup>.

Abbiamo controllato varie tavole di coniugazione dei verbi italiani, quindi sussidi didattici cui si ricorre più spesso per risolvere dubbi sulla flessione verbale. Ne risulta che tutti i verbi di cui sopra registrano almeno tre forme (incluso *dire*): *andare*: *va*, *vai*, *va'* (De Renzo, 2013, p. 27), similmente *fare*: *fa*, *fai*, *fa'* (ivi, p. 80), *stare*: *sta*, *stai*, *sta'* (ivi, p. 188), *dire*:

<sup>14</sup> GS inspiegabilmente non tratta il tema dell'imperativo.

*dì, di', di* (Parodi, 2001, p. 413), o addirittura quattro forme di *dare*: *dà, dai, da'* (ivi, p. 99) e *da* (riportato in Chiuchì, Fazi & Bagianti 2007: 71, che però non considera la forma accentata *dà*).

Davanti a queste numerose scelte nella presentazione dell'imperativo dei verbi irregolari, a volte anche contrastanti, crediamo che sia opportuno citare, nei materiali dedicati a stranieri, le due forme su cui concordano tutti gli autori (*va', vai*, ecc.), eventualmente insieme alle forme meno frequenti (*va, fa, da, sta*) accompagnate però da un'apposita nota in cui si spiegano sia la vera alternanza flessiva delle forme uscenti in *-a'* o *-ai* sia le forme rare, ma ancora in uso. Sarebbe opportuno, magari nella stessa nota, indirizzare gli apprendenti verso l'uso più frequente.

### 3. CONCLUSIONI

L'analisi condotta sul *corpus* di quindici grammatiche d'italiano destinate ad apprendenti stranieri a partire dal livello A1/A2 e senza distinzione di *background* linguistico ha dimostrato che in molti punti i volumi si rivelano incoerenti e insoddisfacenti. In base agli argomenti sottoposti all'esame si possono individuare tre principali tipologie di problemi:

- 1) Omissione totale di un argomento; tra quelli analizzati, il caso più palese riguarda la struttura *ce l'ho* nelle domande polari, tralasciata in sette grammatiche del corpus. Vale la pena attirare l'attenzione anche sulla scarsa riflessione dedicata all'uso dei verbi *andare* e *venire*, la cui coniugazione viene puntualmente presentata in tutte le grammatiche, ma è vano cercare una spiegazione esauriente quanto ai contesti d'uso.
- 2) Selettività; dall'analisi del corpus risulta che raramente un dato problema grammaticale viene esposto nella sua completezza. Parlando dei livelli bassi A1/A2, si potrebbe giustificare questa manchevolezza spiegando che si tratta della fase iniziale dell'apprendimento, in cui non necessariamente un dato argomento deve essere analizzato nella sua pienezza. Eppure, le problematiche come l'uso del verbo *esserci*, la forma di cortesia o la differenza nell'uso di *potere* e *riuscire* sono questioni su cui difficilmente si torna ai livelli più alti. Inoltre, i volumi sottoposti all'analisi non dichiarano di coprire unicamente i livelli A1 o A2, bensì l'insieme delle fasce A e B, arrivando talvolta perfino al C1.
- 3) Discordanze teorico-pratiche; come si evince dall'esame condotto, vi sono i casi in cui i testi grammaticali propongono spiegazioni nettamente discordanti o imprecise (cfr. le forme di cortesia *voi* e *Loro* in diversi volumi), che possono indurre in errore e mettere

in difficoltà gli apprendenti, e talvolta perfino gli insegnanti stessi. Le discordanze si osservano inoltre nella presentazione di forme flesse dei verbi (cfr. le forme dell'imperativo di alcuni verbi di alta frequenza).

In più, i problemi grammaticali analizzati nel presente lavoro sono in gran parte quelli che creano difficoltà anche agli apprendenti dei livelli elevati. Le cause sono da cercare nella poca attenzione che vi è stata dedicata all'inizio del processo di apprendimento?

Il libro di grammatica destinato agli apprendenti stranieri deve essere un punto di riferimento sicuro, ordinato e completo, che non permetta allo studente di perdersi nei meandri grammaticali; tuttavia, anche se dovesse succedere, dovrebbe essere in grado di guidarlo alla soluzione, anche senza l'aiuto dell'insegnante. Per quanto possibile, gli autori dovrebbero riflettere sui potenziali ostacoli linguistici nell'apprendimento, dovuti alle differenze tra il sistema linguistico di partenza e quello di arrivo, proponendo un quadro grammaticale più completo possibile piuttosto che ricalcare i vecchi schemi, spesso manchevoli.

Oltre al principio di completezza, gli spunti per colmare le lacune presenti nelle grammatiche sono da trarre, in primo luogo, da un'approfondita e capillare osservazione degli apprendenti provenienti da diversi ambienti linguistici affinché si individuino i problemi più impellenti. Un'altra fonte preziosa da cui attingere, per individuare le mancanze e i punti deboli delle grammatiche per stranieri, sono i social media: i blog sparsi nell'universo digitale, i vlog su YouTube, la web tv, i *fan page* su Facebook, Instagram ed altri si (im)pongono come un nuovo punto d'incontro tra chi insegna e chi impara l'italiano (si pensa, ad esempio, a ALMA.tv, la web tv dedicata alla lingua e alla cultura italiana, ai numerosi canali YouTube gestiti dalle scuole di lingue, dalle maggiori case editrici o persone private, tra cui *Oneworlditaliano*, *Edilingua*; *Sgrammaticando*, *Learn Italian with Lucrezia*, *Italiano automatico*, *Italy made easy*, e molti altri). Sono essi, con migliaia di iscritti e *follower* volenterosi a migliorare il loro italiano, a costituire un'inestimabile fonte di ispirazione nonché la miniera di indizi su quello con cui gli apprendenti provenienti da tutto il mondo hanno difficoltà e su quali elementi della grammatica italiana danno loro filo da torcere.

Non ci vogliamo illudere che si possa creare una grammatica che soddisfi le esigenze di tutti e prenda in considerazione il loro *background* linguistico per eliminare i potenziali ostacoli, ma vogliamo credere che l'obiettivo primario di una grammatica è quello di essere completa ed esaustiva, di dare a chi apprende le spiegazioni oggettive, precise, efficaci e approfondite, conformi alle norme della lingua standard.

## BIBLIOGRAFIA

*Sillabi di italiano L2/LS esaminati*

- Accademia Italiana di Lingua (2015). *AIL presentazione ed introduzione. 6 esami di italiani, da A1 a C2, & 2 esami di italiano commerciale per tutti i livelli di conoscenza*. Firenze. Testo disponibile sul sito: <http://www.acad.it/downloads/sillabo.html>.
- Arcangeli, M., Giugni, S., Cardillo, G., D'Angelo, K., Ferrari, S., Greco, N. & Lucatorno, A. (2014). *Attestato ADA. Piano dei corsi*. Firenze: Alma & Società Dante Alighieri.
- Barni, M., Bandini, A., Sprugnoli, L., Lucarelli, S., Scaglioso, A. M., Strambi, B., Fusi, C. & Arruffoli, A. M. (2009). *Linee guida CILS. Certificazione di Italiano come Lingua Straniera* (presentazione di M. Vedovelli). Perugia: Guerra Edizioni. Testo disponibile sul sito: <https://goo.gl/toCDN9>.
- Benucci, A. (a cura di). (2007). *Sillabo di Italiano per Stranieri. Una proposta del Centro Linguistico dell'Università per Stranieri di Siena*. Perugia: Guerra.
- Cardillo G. & Vecchio P. (a cura di). (2015). *Nuovo sillabo della Certificazione PLIDA. Livelli A1-C2*. Roma: Società Dante Alighieri. Testo disponibile sul sito: <https://goo.gl/bgGxxH> (la parte integrale del NSP: Quaderni delle specifiche).
- Lo Duca, M. G. (2006). *Sillabo di italiano L2*. Roma: Carocci.
- Minciarelli, F. & Comodi, A. (2005). *Sillabo per i cinque gradi del corso di lingua e cultura italiana per stranieri*. Perugia: Guerra.
- Spinelli B. & Parizzi F. (a cura di). (2010). *Profilo della lingua italiana. Livelli di riferimento del QCER A1, A2, B1, B2*. Firenze: La Nuova Italia.

*Grammatiche didattiche della lingua italiana analizzate*

- Celi, M. & La Cifra, L. (2011). *Grammatica d'uso della lingua italiana. Teoria ed esercizi (A1/B2)*. Milano: Hoepli.
- Chiuchiù, A. & Chiuchiù, G. (2015). *Comunicare in italiano. Grammatica per stranieri con esercizi e soluzioni (A1/C1)*. Milano: Hoepli.
- Debetto, G. (2016). *La lingua italiana e le sue regole (A1-B2)*. Torino: Loescher.
- Ercolino, E. & Pellegrino, T. A. (2011). *L'utile e il dilettevole 1. Esercizi e regole per comunicare (A1/B1)*. Torino: Loescher.
- Esposito, A. & Errico, R. (2007). *Grammatica di base. Risorse di grammatica italiana per stranieri (A1/B2)*. Perugia: Guerra.

- Gatti, F. & Peyronel, S. (2006). *Grammatica in contesto. Strutture e temi di italiano per stranieri (A1/B1)*. Torino: Loescher.
- Iacovoni, G., Fiorentino, B. & Persiani, N. (2009). *Gramm.it. Grammatica italiana per stranieri con esercizi e testi autentici (A1/C1)*. Torino: Bonacci.
- Landriani, M. R. (2012). *Grammatica attiva. Italiano per stranieri (A1/B2+)*. Firenze: Le Monnier.
- Latino, A. & Muscolino, M. (2014). *Una grammatica italiana per tutti 1. Regole d'uso, esercizi e chiavi per studenti stranieri (Vol. 1: livello elementare; A1/A2)*. Roma: Edilingua.
- Mezzadri, M. (2003). *Italiano essenziale. Testo di grammatica per studenti stranieri dal livello principianti (A1) al livello intermedio-alto (B2)*. Perugia: Guerra.
- Mezzadri, M. (2016). *Grammatica pratica della lingua italiana (A1/C1)*. Torino: Bonacci.
- Nocchi, S. (2011). *Nuova grammatica pratica della lingua italiana. Esercizi – test – giochi (A1/B2; edizione aggiornata)*. Firenze: Alma.
- Petri, A., Laneri, M. & Bernardoni, A. (2015). *Grammatica di base dell'italiano. La prima grammatica cognitiva dell'italiano (A1-B1)*. Barcellona: Casa delle Lingue.
- Ricci, M. (2011). *Via della grammatica. Teoria, esercizi, test e materiale autentico per stranieri (A1/B2, elementare – intermedio)*. Roma: Edilingua.
- Tartaglione, R. & Benincasa, A. (2015). *Grammatica della lingua italiana Per Stranieri. Regole · esercizi · letture · test (Vol. 1: di base; A1/A2)*. Firenze: Alma.

#### Altro

- Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Bertinetto, P. M., Burani C., Laudanna A., Marconi L., Ratti D., Rolando C. & Thornton A. M. (2005). *Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto (CoLFIS)*. Testo disponibile sul sito: <http://linguistica.sns.it/CoLFIS/Home.htm>.
- Bongi, M. (2008, 6 giugno). *Uso dell'articolo e dell'aggettivo possessivo coi nomi di parentela*. Consulenza linguistica dell'Accademia della Crusca. Testo disponibile sul sito: <https://goo.gl/tUSTKD>.
- Chiuchì, A., Fazi, M. C. & Bagianti, M. R. (2007). *I verbi italiani regolari e irregolari*. Perugia: Guerra.
- Colombo, A. & Graffi, G. (2017). *Capire la grammatica. Il contributo della linguistica*. Roma: Carocci.
- Dardano, M. & Trifone, P. (1995). *Grammatica italiana con nozioni di linguistica (terza edizione)*. Bologna: Zanichelli.

- Della Valle, V. & Patota, G. (2015). *Viva la grammatica (nuova edizione aggiornata)*. Milano: Sperling & Kupfer.
- De Mauro, T. (2000). *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*. Torino: Paravia. *Il Nuovo De Mauro* disponibile sul sito: <https://dizionario.internazionale.it>.
- De Renzo, F. (2013). *I verbi italiani. Coniugazione e regole d'uso dei verbi italiani più diffusi*. Torino: Loescher.
- Parodi, S. (2011). *Dizionario. Verbi (Edizione aggiornata. Il verbo e le sue strutture generali, classificazione dei verbi, coniugazione dei verbi regolari e irregolari, i verbi irregolari, composti e derivati)*. Santarcangelo di Romagna: RusconiLibri.
- Sabatini, F. (1985). L'“italiano dell'uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane. In: G. Holtus & E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 154–184). Tübingen: G. Narr.
- Salvi, G. & Vanelli, L. (2004). *Nuova grammatica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Sensini, M. (1997). *La grammatica della lingua italiana* (in collaborazione con F. Roncoroni). Milano: Mondadori.
- Slapek, D. (2016). Forme verbali alternative (regolari e irregolari) del passato remoto. *Studia universitatis ereditati*, 4 (1), 85–96. DOI: [https://doi.org/10.26493/2350-5443.4\(1\)85-96](https://doi.org/10.26493/2350-5443.4(1)85-96). Testo disponibile sul sito: <http://www.hippocampus.si/issn/2350-5443>.
- Slapek, D. (2019). Sillabi (linee guida) per la lingua italiana non materna e la questione della grammatica. In F. Avolio, A. Nuzzaci & L. Spetia (a cura di), *Politiche e problematiche linguistiche nella formazione degli insegnanti* (pp. 183–198). Lecce/Rovato: Pensa MultiMedia.
- Treccani (s.d.). [quesito relativo a “mia mamma e la mia mamma”. *Lingua italiana* (grammatica)]. Testo disponibile sul sito: <https://goo.gl/nTyis6>.

THEORETICAL AND PRACTICAL DISCORDANCES IN THE PRESENTATION  
OF CERTAIN RULES IN A1/A2 LEVEL ITALIAN GRAMMAR TEXTBOOKS  
FOR FOREIGN LANGUAGE LEARNERS

Summary

In this article, we attempt to examine how various grammatical issues pertaining to the A1/A2 level of the *Common European Framework of Reference* (CEFR) are presented in Italian grammar books for foreign language learners, amongst which are the following: a) subject pronouns (*lui, lei* vs. *egli, ella*) and the plural courtesy form (*voi* vs. *loro*); b) the pronominal particle *ci* with the verbs *essere* (*c'è, ci sono*) and *avere* (as in *ce l'ho*); c) verbal inflection in irregular verbs in the Present tense and irregular short forms in the Imperative; d) the semantics of the verbs *venire* vs. *andare* and *potere, sapere* vs. *riuscire*; and e) possessive adjectives, particularly the use of the definite article with terms of kinship (*mio fratello* vs. *il mio fratellino*). Our analysis, carried out on 15 grammar textbooks for Italian language learning that make explicit reference to the CEFR and published by well-known publishers, show some weaknesses regarding the teaching of grammar, such as the total omission of a given problem, a certain selectivity (for example, a problem is not presented in its entirety), as well as various theoretical and practical disagreements amongst the books in the presentation of grammatical rules to foreign learners.

Keywords: *Italian non-mother tongue, Italian grammar, Italian grammar for foreigners, teaching grammar, CEFR, teaching Italian as a foreign language.*

Magdalena Nigoević\*  
Vana De Pol\*\*  
Università degli Studi di Spalato

## POLITICAMENTE CORRETTO NEI DUE MAGGIORI QUOTIDIANI ITALIANI

Abstract: Questo studio si occupa del fenomeno del politicamente corretto nella lingua italiana contemporanea. Si osservano gli effetti del politicamente corretto nella lingua usata nei quotidiani italiani con i cambiamenti e le denominazioni di termini ed espressioni. A tale proposito, sono state introdotte quattro categorie principali con le loro definizioni e origini. La parte di ricerca comprende la selezione degli esempi che provverebbero o meno l'uso del politicamente corretto nella lingua italiana contemporanea. Sono stati esaminati gli articoli pubblicati nel luglio 2018 nei due quotidiani italiani online, *Corriere della Sera* e *La Repubblica*. Sono stati raccolti i termini e le espressioni: a) dell'eufemizzazione, con due sottocategorie – le disabilità delle persone e i nomi di certe professioni, b) dell'uso sessista, c) dell'uso omofobo e d) dell'uso razzista della lingua italiana. Si analizzano gli esempi estratti e si discute di quanto e in che modo certe espressioni hanno subito cambiamenti.

Parole chiave: *politicamente corretto, quotidiani italiani, eufemizzazione, sessismo, omofobia, razzismo.*

### 1. INTRODUZIONE

Questo studio si occupa del fenomeno del politicamente corretto nella lingua italiana. Si cercherà di dimostrare come e in quali settori si evidenzia il fenomeno del politicamente corretto e come si rispecchia la sua diffusione nella lingua italiana contemporanea. In base a ciò i diversi ambiti 'coinvolti' dal politicamente corretto in Italia verranno introdotti e spiegati con le provenienze delle espressioni e i significati dei fenomeni che riguardano le discriminazioni tra persone. I punti principali che esamineremo saranno proprio quei campi dove il politicamente corretto è rilevabile. A tale proposito si prenderà in considerazione il fenomeno dell'eufemismo perché in alcuni campi esso costituisce la parte prevalente del linguaggio politicamente

---

\* magda@ffst.hr

\*\* v.depol@gmail.com

corretto. Seguono poi altri campi dove la correttezza politica viene applicata o meno, il sessismo, il razzismo e l'omofobia nella lingua. Per osservare il suo uso nella lingua italiana contemporanea, si trarranno gli esempi dagli articoli dei due quotidiani italiani *Corriere della Sera* e *La Repubblica* e si svolgerà l'analisi del corpus appositamente creato. In seguito, si cercherà di capire in che modo il politicamente corretto ha cambiato la lingua dei quotidiani italiani d'oggi.

## 2. IL POLITICAMENTE CORRETTO

L'enciclopedia Treccani caratterizza il termine politicamente corretto come l'espressione angloamericana *politically correct* (in ital. politicamente corretto – PC) che “designa un orientamento ideologico e culturale di estremo rispetto verso tutti, nel quale cioè si evita ogni potenziale offesa verso determinate categorie di persone. Secondo tale orientamento, le opinioni che si esprimono devono apparire esenti, nella forma linguistica e nella sostanza, da pregiudizi razziali, etnici, religiosi, di genere, di età, di orientamento sessuale o relativi a disabilità fisiche o psichiche della persona.”<sup>1</sup> L'attenzione all'uso politicamente corretto della lingua nasce in America negli anni trenta del secolo scorso, il vero movimento si è sviluppato negli Stati Uniti e in Gran Bretagna negli anni Sessanta e in seguito si è diffuso nel resto del mondo occidentale<sup>2</sup>. Secondo Hughes (2010: 13), si tratta di un adattamento a un gruppo di opinioni liberali o radicali sulle materie sociali caratterizzato dalla difesa delle opinioni approvate e dal rifiuto del linguaggio e del comportamento considerato discriminatorio oppure offensivo. All'inizio degli anni Sessanta, negli Stati Uniti, cominciò a diffondersi l'intenzione di cancellare dalla lingua corrente usi considerati discriminatori nei confronti delle minoranze e perciò il *politically correct* è diventato, nella società americana, una norma linguistica più forte, in un certo senso, di quella grammaticale. All'inizio di questo fenomeno c'era l'intento di cambiare i pregiudizi sedimentati e i loro correlativi semantici introducendo nuove forme lessicali neutrali (cfr. Hughes 2010: 15–16). Con il passar del tempo e la frequente creazione di nuovi termini artificiali che dovevano sostituire quelli considerati scorretti, il politicamente corretto in molti casi ha perso la sua caratterizzazione progressista ed egualitaria, è diventata infine una versione nobilitata dell'eufemismo (cfr. Antonelli 2007: 61).

---

<sup>1</sup> Tratto dal sito: [http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (23/06/2018).

<sup>2</sup> Sulle origini e sullo sviluppo di tale orientamento si vedano Antonelli (2007), Crisafulli (2004), Faloppa (2011) e Hughes (2010).

Il politicamente corretto in Italia non ha assunto dimensioni eccessive e non si è diffuso capillarmente come nel mondo anglosassone, ma ha determinato un consistente cambio di mentalità e di comportamenti linguistici (cfr. Crisafulli 2004: 38). Le sue origini sono legate soprattutto all'opera di Galli de' Paratesi (1964) che si è occupata del tabù linguistico e dell'eufemismo, e di Sabatini (1987/1993) che si è occupata del sessismo della lingua italiana. Anche se non ha raggiunto un livello di obbligatorietà, ha causato modificazioni e cambiamenti nella sensibilità linguistica.

### 3. METODOLOGIA

L'analisi del linguaggio politicamente corretto nella lingua italiana sarà effettuata tenendo conto di quattro categorie principali. Anche se il fenomeno del politicamente corretto è generalmente abbastanza diffuso e concerne varie sfere del linguaggio, queste categorie sono state scelte per la loro attualità nella lingua e cultura italiana.

- 1) La prima categoria comprende gli esempi di eufemizzazione. Siccome si tratta di una moltitudine di 'eufemismi' che concerne varie sfere della lingua italiana, in seguito viene introdotta la suddivisione in due sottocategorie che secondo vari autori italiani che hanno discusso il PC in Italia (cfr. Galli de' Paratesi 1964, Crisafulli 2004, Canobbio 2009), hanno assunto più cambiamenti:
  - a) campo medico-sanitario, con degli esempi che riguardano piuttosto le disabilità, vale a dire i cambiamenti che ha assunto l'espressione 'handicappato', diventata 'portatore di handicap' e in seguito 'disabile' e che alla fine ha anche assunto delle variazioni come 'diversabile' e 'diversamente abile'. Inoltre si cercherà di verificare la frequenza delle espressioni 'sordo' – 'non udente' e 'cieco' – 'non vedente';
  - b) campo lavorativo con i cambiamenti dei nomi delle professioni; in particolare vengono osservati i cambiamenti nella denominazione di quattro professioni: da spazzini a netturbini a operatori ecologici, da bidelli o custodi a uscieri a collaboratori scolastici, da donna delle pulizie a collaboratrice domestica a colf, da secondini ad agenti di custodia ad agenti di polizia penitenziaria.
- 2) La seconda categoria si concentra sui problemi del sessismo nella lingua italiana e osserva l'accettazione delle proposte per un uso non sessista della lingua italiana. A tale scopo vengono estratti gli esempi che riguardano: a) il maschile neutro; b) l'uso di titoli professionali se il referente è femminile; c) l'uso del suffisso *-essa*.

- 3) La terza categoria riguarda l'omofobia e la parola 'gay', nonché la questione se è più comune della parola 'omosessuale'; inoltre, si verificano anche le corrispondenti parole dispregiative, ad esempio 'frocio'.
- 4) Nella quarta categoria si osservano gli esempi che concernono il razzismo nella lingua italiana. L'esempio principale sarà la parola 'nero', e in base a ciò si vedrà se è più comune dell'espressione considerata politicamente più corretta 'di colore'. In questa categoria si verifica anche l'uso delle parole 'zingaro' e/o 'nomade' parlando del popolo rom.

Lo scopo dell'analisi è di osservare gli esempi delle sopraccitate categorie per poter esaminare la presenza del politicamente corretto nella lingua italiana. L'analisi sarà basata sugli esempi estratti dagli articoli giornalistici dei due quotidiani italiani online *La Repubblica* e *Corriere della Sera* nel corso di un mese – luglio del 2018. Gli articoli non appartengono a nessuna rubrica in particolare, proprio perché il fenomeno da analizzare può apparire in vari ambiti della vita quotidiana. La scelta dei giornali si giustifica con il fatto che il linguaggio politicamente corretto si è ormai diffuso ovunque, nella vita quotidiana e nei media in generale. Inoltre, *La Repubblica* (RP) e il *Corriere della Sera* (CS) sono i due quotidiani italiani più diffusi e anche, si potrebbe dire, politicamente imparziali offrendo, di conseguenza, lo specchio migliore del linguaggio quotidiano che si propone e/o, a volte, si impone.

Per il linguaggio politicamente corretto in Italia, sono stati estratti 785 esempi in totale: per la prima categoria degli eufemismi ne sono stati trovati ed estratti 212 (89 CS e 123 RP), per il linguaggio sessista sono stati trovati 194 esempi (106 CS e 88 RP); la terza categoria – l'omofobia viene rappresentata con 204 esempi (113 CS e 91 RP); infine, la categoria del razzismo linguistico viene esemplificata con 175 esempi (67 CS e 108 RP). La differenza tra il numero degli esempi estratti dai due giornali esaminati dipende per lo più dalla scelta degli argomenti da trattare nelle rispettive testate in quel periodo. Tutte le categorie hanno un numero pressappoco uguale di articoli esaminati in entrambi i quotidiani a prescindere dal loro orientamento.

## 4. PRESENTAZIONE DEI DATI

### 4.1. Eufemizzazione nella lingua italiana

L'eufemismo è “quel fenomeno linguistico per cui alcune parole vengono evitate o sostituite con altre” (Galli de' Paratesi 1964: 25) per attenuare

l'asprezza di un concetto e usare una perifrasi o un altro vocabolo sentito come meno crudo<sup>3</sup>. Si ricorre all'uso degli eufemismi e le versioni nobilitate per occultare contenuti sgradevoli, ad es., in resoconti mediatici sulla guerra, le locuzioni come *collateral damage* (danno collaterale) per 'strage di civili', 'neutralizzare il nemico' per 'uccidere', 'guerra preventiva' per 'aggressione militare' (cfr. Canobbio 2007: 42; Crisafulli 2004: 50). L'eufemizzazione è uno strumento ideale del politicamente corretto perché con la creazione di nuovi termini artificiali che devono sostituire quelli considerati scorretti ha come prodotto un linguaggio garbato e gentile (cfr. Crisafulli 2004). Si tratta di un'ampia sfera di espressioni che sono state sostituite e in tal modo rese più adeguate e meno offensive.

Nella lingua italiana l'eufemizzazione risulta più frequente nei campi che saranno presentati nelle due sottocategorie: a) le disabilità e b) il campo del lavoro vale a dire, i nomi delle professioni. Per l'analisi di questa categoria si sono estratti 212 esempi dal quotidiano *Corriere della Sera* e dal quotidiano *La Repubblica*: 128 per la prima sottocategoria e 84 per la seconda sottocategoria.

a) La prima sottocategoria si occupa di espressioni che riguardano le disabilità. Nei confronti di alcune situazioni di disagio o sofferenza si preferisce usare termini che non implicano disprezzo. Si estraggono tutti gli esempi che concernono le disabilità, si osserva la loro frequenza per vedere come sono recepite le proposte politicamente corrette. Una sensibilizzazione progressiva al problema ha portato ad una evoluzione rapidissima dell'anglicismo 'disabile' che ha sostituito la parola 'handicappato' e che è recentemente diventato 'diversamente abile' o 'diversabile' (cfr. Aprile 2005: 69–70). Inoltre, si osservano le espressioni che riguardano le disabilità uditive come 'sordo' o quella politicamente più corretta 'non udente' e le disabilità visive come 'cieco' o più politicamente corretto 'non vedente'. Il numero di esempi estratto dai due quotidiani per questa sottocategoria è 128: rispettivamente, 71 CS e 57 RP (si veda la Tabella 1). In seguito, la percentuale dell'uso di ogni espressione estratta da entrambi i quotidiani è presentata graficamente (si vedano i Grafici 1–3).

---

<sup>3</sup> Secondo Galli de' Paratesi (1964: 16) di "[...] una parola non si può dire che essa è un eufemismo in sé, ma soltanto che essa può avere un uso eufemistico. Un termine isolato dal contesto difficilmente può essere un eufemismo poiché l'essere eufemismo non è una proprietà insita nella parola, come la qualità fonetica o il genere, ma è un valore che la parola assume nell'uso che se ne fa rispetto al contesto verbale in cui la si utilizza e alla situazione in cui la si usa".

<i>Espressioni per le disabilità</i>	<i>Corriere della Sera</i>	<i>La Repubblica</i>
	<i>f</i>	<i>f</i>
handicappato	1	1
portatore di handicap	3	5
disabile	46	25
diversamente abile	/	7
diversabile	/	1
persone con disabilità	11	/
persone con handicap	1	/
non udente	3	1
sordo	3	3
non vedente	1	5
cieco	2	9
<i>totale</i>	<i>71</i>	<i>57</i>

Tabella 1. *Espressioni per le disabilità nei due quotidiani esaminati*

Dagli esempi che riguardano le disabilità (si veda il Grafico 1) si può concludere che in entrambi i quotidiani è preferibile l'uso della parola 'disabile' della quale è stato raccolto il maggior numero di occorrenze rispetto agli altri esempi. Questa espressione è anche il prodotto del politicamente corretto, ma ovviamente ben recepita nella lingua italiana e frequentemente usata (es. 1). Sono stati riscontrati solo due esempi dell'espressione 'handicappato' (es. 2), considerato politicamente scorretto, che viene presentato nei quotidiani solo nelle citazioni di persone che parlano delle proprie disa-

bilità. Siccome l'espressione 'handicappato' è ormai diventata spregiativa, 'portatore di handicap' si rileva come espressione per una persona che non ha un handicap come parte costitutiva, ma come qualcosa che "porta" in più con sé<sup>4</sup>. L'espressione 'diversamente abile' con la connotazione – dotato di differenti capacità, è ritenuta esagerata perché coniata sotto influsso delle proposte del mondo anglofono<sup>5</sup>. 'Diversabile' è un neologismo composto dalla locuzione diversamente abile<sup>6</sup>. Entrambi, come si vede nella Tabella 1, sono poco frequenti nei quotidiani presi in considerazione. Invece l'espressione 'portatore/-trice di handicap' (es. 3) è più presente. Leggendo i quotidiani si è notato che si usa spesso anche l'espressione 'persone con disabilità' (es. 4) e un po' meno l'espressione 'persone con handicap'. Questo probabilmente si deve al fatto che nella lingua inglese la preposizione *with* è l'unica preposizione disponibile per una persona con una malattia e perciò anche nella lingua italiana si crea il calco con la preposizione 'con'.

- (1) Manca la pedana e la madre *disabile*<sup>7</sup> non riesce a salire sul bus [...] (CS 1/7/2018)
- (2) [...] spiega Elisa Gallo, che nel gruppo cura la comunicazione, "trasportare ad esempio un *handicappato* alle feste di quartiere [...]" (RP 1/8/2018)
- (3) [...] ha raccontato di non aver notato che la ragazza fosse *portatrice di handicap*. (RP 24/7/2018)
- (4) [...] una mappa delle spiagge accessibili alle *persone con disabilità* [...] (CS 19/7/2018)

<sup>4</sup> A partire dagli anni Ottanta in Italia è stato considerato inopportuno usare la parola *handicappato*. Si preferivano i termini *persona handicappata* o *persona portatore di handicap* "proprio per evidenziare che l'handicap era qualcosa in più, come fardello [...] che non faceva parte della persona." (Tratto dal sito: <[http://www.disabilitaintellettive.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=398&Itemid=165](http://www.disabilitaintellettive.it/index.php?option=com_content&task=view&id=398&Itemid=165)>, 7/2/2019).

<sup>5</sup> Viene anche criticata spesso proprio dalle persone disabili che preferiscono l'espressione *persona con disabilità* così come è stata dichiarata dalla Convenzione dell'Organizzazione delle Nazioni Unite. Si veda: <<http://www.cpaonline.it/carica/pubblicazioni/ConvenzioneONUdefinitivo.pdf>> (7/2/2019).

<sup>6</sup> Si tratta di una rivisitazione della parola *disabile* che è stata proposta da Claudio Imprudente, Presidente dell'Associazione "Centro Documentazione Handicap" di Bologna e direttore editoriale della rivista *HP Accaparlante*, che la giustifica in questo modo: "A livello formale cambia solo un prefisso, ma significa spostare l'accento dalle "non abilità" alle "abilità diverse", contribuendo a cambiare la cultura del dis-valore e a passare a una logica del valore diverso." Tratto dal sito: <<http://www.grusol.it/informazioni/25-07-03.asp>> (7/2/2019).

<sup>7</sup> Il corsivo negli esempi è nostro.

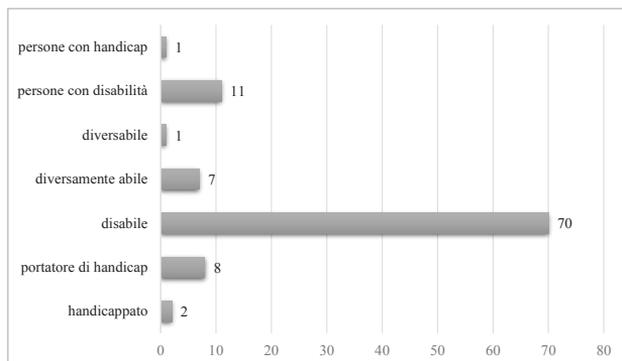


Grafico 1. *Espressioni per la disabilità (in generale)*

Per quanto riguarda le espressioni ‘non udente’ (es. 5) al posto di ‘sordo’ (es. 6) e ‘non vedente’ al posto di ‘cieco’, è ovvio che con la anteponizione della negazione ‘non’ si ottiene l’effetto di eufemizzazione. In questo modo non si stigmatizza una persona per essere ‘sorda’ o ‘cieca’ ma per essere semplicemente diversa da quella che sente e vede. Così si evita la connotazione di persona “normale” e “non normale” sorda o cieca. Per quanto riguarda i nostri dati, si può osservare che nello stile giornalistico si usano le espressioni politicamente corrette (si vedano il Grafico 2 e il Grafico 3), ma c’è una sottile preferenza per le espressioni ‘sordo’ (60%) e ‘cieco’ (65%) perché ovviamente non sono percepite come espressioni con forte connotazione negativa. Inoltre, alcuni studiosi italiani del politicamente corretto considerano le espressioni ‘non udente’ e ‘non vedente’ come prodotti di esagerazione (cfr. Crisafulli 2004).

- (5) Ci avete mai pensato che un *non udente* ha bisogno di una sveglia che vibra [...] (CS 4/7/2018)
- (6) È nato *sordo* Luca, ma ha avuto genitori bravi e attenti [...] (CS 4/7/2018)

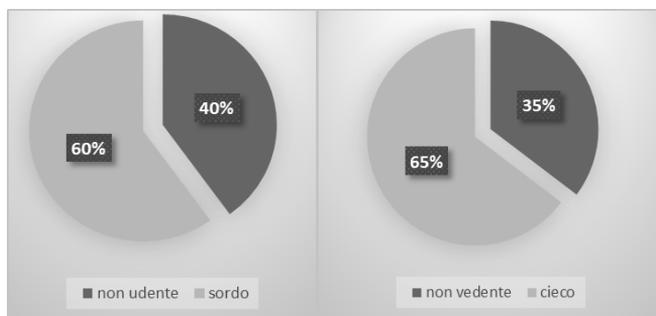


Grafico 2. *La disabilità uditiva*

Grafico 3. *La disabilità visiva*

b) La seconda sottocategoria tratta le espressioni del mondo del lavoro, vale a dire i nomi delle professioni. Secondo gli autori italiani che hanno discusso il politicamente corretto, questo sarebbe forse il campo nel quale sono avvenuti più cambiamenti. La correttezza politica in Italia ha toccato particolarmente la sfera semantica legata al mondo del lavoro, in cui una serie di professioni ha cambiato nome. Nei nomi di professione sono state inventate denominazioni nuove, si nota l’influsso dell’inglese e l’abuso del linguaggio tecnico (collaboratore, operatore, addetto a qualcosa). Le trasformazioni avvengono nel caso degli ‘spazzini’ che diventano ‘netturbini’ e poi ‘operatori ecologici’, e in qualche caso il nome coincide con cambiamenti piccoli o grandi nella professione stessa, ma ciò appartiene ad una rivalutazione del ruolo nella società d’oggi. Molte sono le categorie di lavoratori che hanno cambiato nome, per es. i ‘fornai’ diventano ‘panificatori’, ‘le badanti’ ‘assistenti domiciliari’ o ‘lavoratrici di cura’, al posto del ‘becchino’ troviamo ‘operatore funebre’ o ‘addetto al trasporto funebre’ e così via.

La presentazione che segue si riferisce al cambiamento di quattro diversi tipi di professioni. Precisamente si tratta delle professioni prima svolte da ‘spazzini’ e poi ‘netturbini’ che sono diventati ‘operatori ecologici’; da ‘bidelli’ a ‘uscieri’ a ‘collaboratori scolastici’; da ‘donne delle pulizie’ a ‘collaboratrici domestiche’ a ‘colf’; da ‘secondini’ ad ‘agenti di custodia’ diventati ‘agenti di polizia penitenziaria’. Il numero di esempi per questa sottocategoria estratto dai due quotidiani è 84: 18 CS e 66 RP (si veda la Tabella 2).

<i>Nomi delle professioni</i>	<i>Corriere della Sera</i>	<i>La Repubblica</i>
	<i>f</i>	<i>f</i>
spazzino	/	9
netturbino	/	10
operatore ecologico	2	9
bidello	/	6
usciera	/	2
collaboratore scolastico	/	3

donna delle pulizie	1	2
collaboratrice domestica	3	4
colf	7	15
secondino	/	1
agente di custodia	/	/
agente di polizia penitenziaria	5	5
<i>totale</i>	<i>18</i>	<i>66</i>

Tabella 2. *Nomi delle professioni nei due quotidiani esaminati*

Si può osservare il cambiamento in tutti e quattro i tipi di professioni. Il numero degli esempi estratto da *La Repubblica* è tre volte maggiore di quello estratto dal *Corriere della Sera*. La discrepanza nel numero tra i due quotidiani dipende dai diversi argomenti trattati nei quotidiani in quel periodo, vale a dire dipende dalla menzione delle persone che svolgono le professioni prese in considerazione. Per la stessa ragione, alcune espressioni non sono state trovate in tutti e due i quotidiani, come si vede dalla Tabella 2. Per quanto riguarda i cambiamenti dei nomi, va detto che il politicamente corretto “non migliorerà le condizioni lavorative dell’operatore ecologico, ma può influenzare la percezione, spesso negativa, che ne ha la gente: lo spazzino è uno che fa un lavoro degradante perché raccoglie l’immondizia; l’operatore ecologico è un lavoratore come un altro che si prende cura dell’ambiente in cui viviamo.” (Crisafulli 2004: 42). Per tale ragione ‘operatore ecologico’ si utilizza molto negli annunci di lavoro, negli articoli giornalistici sostituendo l’espressione ‘spazzino’ o ‘netturbino’. Tra l’altro il cambiamento di nome in questo caso coincide con alcuni cambiamenti nella professione stessa; questo tipo di lavoro non si svolge più nello stesso modo come si faceva in passato e perciò è anche opportuno cambiarne il nome. Dai dati ottenuti che si riferiscono a questa professione, si vede che ‘operatore ecologico’ è entrato nell’uso frequente ma anche lo ‘spazzino’ e il ‘netturbino’ rimangono nell’uso quotidiano (si veda la Tabella 3).

- (7) [...] *i bidelli* sono stati messi a pitturare le porte in alluminio. (RP 22/7/2018)
- (8) *Colf*, badanti e fattorini sono i principali settori lavorativi [...] (RP 4/7/2018)

Professione											
nome	f	%	nome	f	%	nome	f	%	nome	f	%
spazzino	9	30	bidello	6	55	donna delle pulizie	3	9	secondino	1	9
netturbi- no	10	33	usciera	2	18	collaboratrice domestica	7	22	agente di custodia	0	0
operatore ecologico	11	37	collaboratore scolastico	3	27	colf	22	69	agente di polizia penitenziaria	10	91
$\Sigma$	30	100		11	100		32	100		11	100

Tabella 3. *Nomi di professione*

I ‘bidelli’ (es. 7) sono rimasti nell’uso comune e per quanto riguarda il materiale analizzato sono più frequenti (55%) dei ‘collaboratori scolastici’ (27%) e degli ‘uscieri’ (18%), caduti quasi in disuso. La ‘donna delle pulizie’ ha un uso minore rispetto a ‘colf’ (es. 8) che è l’attuale denominazione della ‘collaboratrice domestica’ e compare così anche nella maggioranza degli esempi estratti. I ‘secondini’ (9%) da un po’ di tempo sono diventati ‘agenti della polizia penitenziaria’ (91%) per sottolineare il fatto che anche i ‘secondini’ sono poliziotti come tutti gli altri, solo con una specializzazione diversa. Questo cambiamento è stato ben recepito ed entrato nell’uso comune (si veda la Tabella 3).

#### 4.2. *Uso sessista della lingua italiana*

L'atteggiamento sessista si manifesta quando un genere e/o sesso<sup>8</sup> viene considerato superiore rispetto all'altro. Oltre all'atteggiamento di superiorità, esiste anche l'avversione o l'antipatia verso il sesso opposto e persino l'attribuzione di qualità positive o negative a una persona in base al sesso. Il termine sessismo è stato coniato negli anni Sessanta del Novecento dai movimenti femministi che cercavano di stabilire l'uguaglianza tra gli uomini e le donne. È evidente che la lingua si fonda su un principio maschilista perché “nella loro qualità di gruppo dominante, gli uomini hanno costruito una realtà sociale e culturale a loro immagine e somiglianza” (Crisafulli 2004: 57). Ma, come sostiene Sabatini (1993: 21), il problema non sono le differenze tra gli uomini e le donne “ma le valenze che esse esprimono: o nozioni stereotipate, riduttive o restrittive dell'immagine della donna, o il reiterato e pervasivo concetto base della centralità e universalità dell'uomo e della marginalità e parzialità della donna”.

Il problema del sessismo nella lingua è stato esaminato da vari punti di vista e soprattutto dai linguisti inglesi e statunitensi (cfr. Lepschy 1989; Lepschy, Lepschy e Sanson 2001). Per quanto riguarda l'Italia, queste idee si sono diffuse più tardi, e oggi godono dell'appoggio del governo e delle istituzioni. La prima opera più elaborata è stata pubblicata dalla linguista Alma Sabatini per la Presidenza del Consiglio nel 1987 e per la Commissione Nazionale per la parità e le pari opportunità tra uomo e donna – *Le “Raccomandazioni” per un uso non sessista nella lingua italiana*<sup>9</sup>. Il documento raccomanda delle alternative compatibili con il sistema della lingua per evitare alcune forme sessiste e per stabilire un vero rapporto tra valori simbolici nella lingua e valori concreti nella vita (cfr. Aprile 2005: 71). Le proposte di Sabatini si possono riassumere in 5 categorie princi-

<sup>8</sup> I termini ‘sesso’ e ‘genere’ non sono sempre ben definiti e si usano spesso come sinonimi. In questa sede non approfondiamo ulteriormente la questione, ma accenniamo soltanto che il sesso è l'insieme di tutte le caratteristiche biologiche e fisiche che contraddistinguono l'essere femmine o maschi (o persone intersessuali). Invece, per designare la specie umana, a meno che non si tratti della biologia, si dovrebbero usare i termini del genere: maschile e femminile. Il genere è una categoria culturale e psicologica, variabile secondo i contesti e le esperienze individuali (cfr. Galić 2011: 10–11).

<sup>9</sup> Il testo delle *Raccomandazioni*, scaricabile dal sito internet del Ministero per la Pubblica Amministrazione <[http://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio\\_non\\_sessista.pdf](http://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio_non_sessista.pdf)> (25/02/2019), era l'appendice di una ricerca intitolata *Il sessismo nella lingua italiana*, che mostrava alcuni degli aspetti di sessismo presenti in italiano. Oltre ad Alma Sabatini, vi collaborarono Marcella Mariani, Edda Billi e Alda Santangelo.

pali: la raccomandazione di non usare il maschile come genere marcato (il maschile neutro), evitare di usare l'articolo con i cognomi femminili, accordare aggettivi e participi con i nomi che sono in maggioranza, usare i titoli professionali al femminile se il referente è femminile e infine evitare di usare il suffisso *-essa* per il suo valore ironico e discriminante<sup>10</sup>. Dalla pubblicazione delle *Raccomandazioni*, la discussione sulla relazione tra uso della lingua e parità di genere in Italia ha offerto diversi spunti di riflessione<sup>11</sup>. Il testo è “tutt'oggi il principale tentativo istituzionale di dare indicazioni concrete per l'utilizzo di un linguaggio rispettoso dei generi, al quale si continua a fare riferimento” (Fornara 2009: 154)<sup>12</sup>.

L'uso sessista nella lingua italiana è assai diffuso ed incorporato nella lingua al livello grammaticale e lessicale. Dalle proposte per un uso non sessista della lingua italiana di Sabatini (1987/1993), si è scelto di osservare tre sottocategorie in cui l'uso sessista si rileva quotidianamente: a) il maschile neutro; b) l'uso dei titoli professionali se il referente è femminile e c) l'uso del suffisso *-essa*. Anche se in un mese se ne potrebbero estrarre tantissimi esempi, per la nostra analisi abbiamo estratto un numero corrispondente alle altre categorie, in totale 194: CS 106 e RP 88.

#### a) Il maschile neutro

Sull'uso del maschile neutro abbiamo scelto di osservare i 44 esempi ricavati dal *Corriere della Sera* e i 39 esempi da *La Repubblica*. Questa sottocategoria, rispetto alle altre due, presenta il maggior numero di esempi perché ogni giorno si potrebbero trovare in abbondanza esempi del maschile neutro in quasi ogni articolo consultato (es. 9, 10, 11).

- (9) Non c'era bambino o *uomo* fatto, a Linosa, che non indossasse una maglietta con la tartaruga caretta dell'Hydrosphera. (CS 24/7/2018)
- (10) Il primo sottolineava la necessità che l'Islam riconoscesse la legge positiva e firmasse la dichiarazione *dei diritti dell'uomo* dell'Onu [...] (RP 11/7/2018)
- (11) Non tanto, e non solo, la sostituzione del dipendente con la macchina ma la «robotizzazione *dell'uomo-lavoratore*». (RP 11/7/2018)

<sup>10</sup> Il testo di Sabatini è abbastanza discusso, citato e criticato per cui in questa sede non ci soffermiamo ad approfondirlo. Per un esame critico delle *Raccomandazioni* di Alma Sabatini si veda per esempio Lepschy (1989) e Robustelli (2000, 2012).

<sup>11</sup> Per una rassegna dei contributi sul sessismo linguistico in Italia si veda Lepschy, Lepschy e Sanson (2001) e Robustelli (2000, 2018).

<sup>12</sup> Si veda, per esempio, Robustelli (2012) – è una guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo con raccomandazioni in forma rinnovata e approvata dall'Accademia della Crusca.

Osservando gli esempi (9-11) è evidente il principio androcentrico, cioè l'uomo ha una valenza che si può riferire sia al maschio che alla femmina della specie umana, mentre la donna si riferisce soltanto alla femmina della specie. Infatti, la maggioranza degli esempi si riferisce all'uso della parola 'uomo' oppure 'uomini' con valore generico, il che non rappresenta la parità linguistica tra i due generi. Questo non è un dato di fatto solo della lingua italiana, ma anche di molte altre lingue. La stessa immagine del mondo androcentrico è rivelata dagli esempi dell'uso del maschile neutro quando si parla di categorie o gruppi (es. 12-14).

- (12) Oltre ai *bibliotecari*, sono mano a mano venuti a mancare *amministrativi, informatici, operatori alla vigilanza, restauratori ed assistenti tecnici*. (CS 24/7/2018)
- (13) «Da adesso chi tace è complice», scrive il mensile, che ha chiesto a *musicisti, attori, scrittori*, e altre figure del mondo dello spettacolo di prendere posizione. (CS 5/7/2018)
- (14) *Gli studenti di classici, scientifici ed ex magistrali* siciliani riescono a competere [...] (RP 10/7/2018)

Si nota inevitabilmente l'uso comune del plurale maschile quando si parla di gruppi o categorie e lo si definisce come "maschile neutro". Ma, come scrive Robustelli (2012: 4-5), "si tratta di una definizione davvero infelice: il genere grammaticale maschile è, appunto, maschile, ed evoca esseri maschili", aggiungendo che è più opportuno parlare di "maschile inclusivo" perché viene usato, indifferentemente, per uomini e donne. Con tale abitudine linguistica, che dal linguaggio burocratico-amministrativo si estende nella lingua quotidiana, si rischia di cancellare completamente la presenza delle donne in tutti i tipi di testi. Sarebbe opportuno sostituire, ove possibile, il maschile inclusivo con le espressioni che descrivono il mestiere appropriato sia per l'uomo che per la donna, vale a dire usare anche i femminili relativi alle professioni e alle cariche che le donne assumono (per es.: *ministri e ministre, attori e attrici, studenti e studentesse*).

b) L'uso dei titoli professionali se il referente è femminile

Sono stati raccolti 58 esempi di questa sottocategoria: 36 CS e 22 RP. È stato estratto un numero maggiore dal quotidiano *Corriere della Sera* per questa sottocategoria, ma in entrambi si nota un uso frequente del maschile quando si descrive una professione femminile; in più, non è stata riscontrata nessuna differenza significativa tra i due giornali (es. 15, 16).

- (15) Il Comune di Torino ha chiesto di costituirsi parte civile nel processo a *Silvana De Mari*, 64 anni, *medico*, accusata di diffamazione per aver equiparato l'omosessualità a una malattia. (CS 19/7/2018)

- (16) Viraj rivela l'incontro avvenuto venerdì con l'*assessore Alessandra Sardu*. (RP 31/7/2018)

Alcuni mestieri erano in passato riservati solo agli uomini e non esisteva un equivalente femminile. Spesso la donna non aveva il diritto di svolgerli perché questo "prestigio" apparteneva solo agli uomini. Comunque, questa situazione è cambiata e di conseguenza si dovrebbe stare attenti alla lingua che si usa. Oggi anche le donne svolgono le stesse funzioni, e in base a ciò si dovrebbero adeguare i nomi dei mestieri e si dovrebbe evitare di usare il titolo al maschile, quando si parla dei mestieri e delle professioni che svolgono le donne. Alcune professioni hanno una regolare forma al femminile e non è opportuno usarle al maschile, per esempio: il sindaco – la sindaca, lo scrittore – la scrittrice ecc.

c) L'uso del suffisso *-essa*

Sono stati raccolti 53 esempi di questa sottocategoria 26 estratti dal *Corriere della Sera* e 27 da *La Repubblica*: come per la sottocategoria precedente – in entrambi i quotidiani si possono trovare numerosi esempi sull'uso del suffisso *-essa*, senza differenze significative (es. 17–18).

- (17) Era il 1968 quando Anna Galizia Danovi, giovane *avvocata*, si occupò di diritto di famiglia per la prima volta. (CS 12/7/2018)
- (18) Scrittrice, *poetessa* e saggista Dacia Maraini è ospite a La bella estate, rassegna curata da Alba Donati, con il suo romanzo *Tre donne*. (RP 14/7/2018)

"Si tratta di forme femminili [NdA. il sindaco/la sindachessa, l'avvocato/l'avvocata] ora in disuso che hanno ormai assunto una connotazione ironica e scherzosa o addirittura spregiativa. Attualmente si preferisce perciò usare la forma maschile quando ci si riferisce a una donna" (Sensini 2009: 99). Inoltre, le alternative appropriate per ogni sostantivo che si riferisce al genere maschile esistono e si dovrebbero recepire (l'avvocata – l'avvocata, la poetessa – la poeta). Alcuni dei termini col suffisso *-essa* come 'dottoressa', 'professoressa' o 'studentessa' si sono affermati "nella prima metà del Novecento, grazie alla standardizzazione del linguaggio scolastico, e alla normalità dei riferimenti a donne laureate, insegnanti e allieve" (Lepschy, Lepschy e Sanson 2002: 406) e sono ormai entrati nell'uso quotidiano a tal punto che oggi può anche sembrare strano non usarli in un altro modo.

### 4.3. Uso omofobo della lingua italiana

L'omofobia viene definita come un atteggiamento negativo verso le persone omosessuali ossia la “paura dell'omosessualità, nel senso di timore ossessivo di essere o scoprirsi omosessuali o di avversione patologica all'omosessualità o di entrambe le cose”<sup>13</sup>.

In seguito si osserva l'uso delle parole ‘gay’ e ‘omosessuale’ nei due quotidiani. Si nota la frequenza dei due termini prendendo in considerazione che l'espressione ‘gay’ è quella considerata politicamente più corretta. Per questa categoria sono stati estratti 204 esempi nel corso del mese di luglio 2018: CS 113 e RP 91. Nel quotidiano *Corriere della Sera* abbiamo trovato 83 esempi della parola ‘gay’, 25 esempi della parola ‘omosessuale’ e 5 esempi della parola dispregiativa ‘frocio’, invece nel quotidiano *La Repubblica* abbiamo trovato 53 occorrenze della parola ‘gay’, 34 della parola ‘omosessuale’ e 4 della parola ‘frocio’. Già dal numero degli esempi estratti si vede che in entrambi i quotidiani la parola ‘gay’ (es. 19) è più frequente della parola ‘omosessuale’ (es. 20). Ci sono vari esempi dove il termine ‘gay’ appare spesso come parte di un nome o un sintagma, quali: ‘Gay Pride’, ‘Gay Center’ (es. 21), ‘gay street’, ecc.

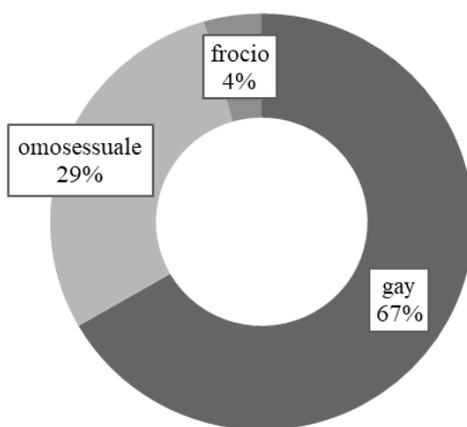
- (19) È davvero assurdo che nel 2018 un ragazzo, *gay* o etero, non sia libero di vestirsi come vuole o di camminare come vuole. (CS 25/7/2018)
- (20) [...] a riconoscere ai componenti delle coppie *omosessuali* di adottare il figlio del partner, così diventando anche coppia genitoriale. (RP 31/7/2018)
- (21) Dopo lo scontrino con la parola «*fr...*» ai due omosessuali e il licenziamento in tronco del cameriere «colpevole», il *Gay Center* continua a chiedere la revoca [...]. (CS 22/7/2018)

Nel vocabolario Treccani online si legge che la parola ‘gay’ originariamente portava il significato di “allegro”. La stessa parola a partire degli anni Sessanta negli Stati Uniti esprimeva “l'orgoglio di chi si è dato un'identità alternativa” (Crisafulli 2004: 69) e in seguito si è estesa ad altre lingue e ha perso quasi completamente le connotazioni specifiche, diventando oggi un'espressione neutra. Secondo alcuni autori l'espressione ‘omosessuale’ stigmatizza un certo comportamento e la si vede come una condizione di malattia (cfr. Crisafulli 2004). I dati ottenuti dagli articoli analizzati dei due quotidiani presi in considerazione confermano la prevalenza della parola ‘gay’ (67%) rispetto alle altre espressioni (si veda il Grafico 4). Comunque,

<sup>13</sup> Tratto dal dizionario Treccani <

in molti articoli vengono usate tutte e due le parole indipendentemente: per esempio si vede ‘gay’ nel titolo<sup>14</sup> e poi sia ‘gay’ che ‘omosessuale’ nel contenuto dell’articolo. Del resto i termini spregiati come ‘frocio’ sono molto rari (solo 4%), si trovano solo negli esempi che citano la vita privata delle persone parlando di avvenimenti e situazioni sgradevoli. Questa parola è portatrice di un significato assai spregiativo e degradante il che si nota anche dal modo in cui viene riportata nei quotidiani, vale a dire in alcune situazioni non viene scritta l’intera parola ma si ricorre all’uso dei puntini o/e si scrive tra virgolette (es. 21).

*Grafico 4. Espressioni per l’uso omofobo*



#### *4.4. Uso razzista della lingua italiana*

È un concetto fondato sulla presunta differenza tra le razze umane secondo la quale alcune sono biologicamente e storicamente superiori ad altre razze. Di conseguenza certe razze vengono discriminate e perseguite per garantire una ‘purezza’ delle ‘razze superiori’. Questa teoria della distinzione tra razze superiori e inferiori è un fenomeno relativamente recente (basti pensare all’ideologia nazista del Terzo Reich). La tendenza, invece, a discriminare (nazioni, culture, classi sociali inferiori) è antichissima e proprio su questa tendenza si basa il fenomeno del razzismo per giustificare ogni tipo di discriminazione e oppressione. “Il razzismo, ovviamente, è legato a filo doppio alla xenofobia. Il primo marca le distanze in base al colore della

<sup>14</sup> La scelta di ‘gay’ nei titoli giornalistici potrebbe essere l’effetto dello stranierismo per suscitare l’interesse dei lettori e anche per il bisogno di essere brevi, concisi e sensazionalistici.

pelle e ad altri tratti somatici, il secondo in base all'origine dell'altro, alla sua provenienza geografica [...]” (Arcangeli 2012: 125).

In Italia probabilmente i problemi maggiori del razzismo sono quelli che riguardano gli extracomunitari e gli immigranti in generale<sup>15</sup>. La nostra analisi del politicamente corretto nella lingua italiana si rivolgerà a quanto si è diffusa nell'uso l'espressione politicamente corretta 'di colore' per chi è 'nero' per osservare quale delle due si usa più frequentemente. L'altro argomento verterà intorno alle denominazioni per il popolo rom, vale a dire 'zingari' e/o 'nomadi'. Per questa categoria sono stati estratti 175 esempi: 67 CS e 108 da RP (si veda la Tabella 4).

	<i>Corriere della Serra</i>	<i>La Repubblica</i>
	<i>f</i>	<i>f</i>
di colore	25	9
nero	16	48
rom	13	19
zingaro	2	13
nomade	6	14
<i>totale</i>	<i>67</i>	<i>108</i>

Tabella 4. *Espressioni per l'uso razzista nei due quotidiani esaminati*

Per quanto riguarda le espressioni 'di colore' e 'nero' si potrebbe osservare che si usano con alcune differenze che dipendono dal quotidiano. Dal *Corriere della Sera* è stato ricavato il maggior numero della espressione 'di colore' (es. 22), mentre da *La Repubblica* sono stati estratti più esempi della parola 'nero' (es. 23). Nella lingua italiana la differenza tra queste due espressioni, contestualmente non ha la stessa visione come nel mondo anglofono o più precisamente, statunitense dove esistono le polemiche intorno all'uso delle espressioni *black* e/o *nigger*. Per ragioni socioculturali e per il fenomeno della schiavitù negli Stati Uniti, la parola *nigger* ha una forte connotazione negativa e spregiativa. Non è opportuno dire neanche *black*, riferendosi al colore della pelle, perché ritenuto politicamente scorretto. Le

<sup>15</sup> L'Italia affronta quotidianamente il fenomeno dell'immigrazione e perciò nei quotidiani si trovano numerosi articoli su questo tema. L'argomento è troppo complesso per essere affrontato in questa sede per cui rimandiamo ad alcuni siti che contengono diversi titoli da consultare: <<http://www.immigrazione.biz/libri.php>>, <<https://www.unilibro.it/libri/f/argomento/immigrazione>>, 7/2/2019).

persone di colore dovrebbero essere nominate *African-American*. In Italia, la parola ‘negro’ non è mai stata offensiva, ma sotto l’influsso del mondo anglofono, oggi è diventata una parola ‘da evitare’. Invece, ‘nero’ non porta nessuna connotazione negativa e perciò si usa normalmente e comunemente nella lingua italiana. Si può notare che l’espressione politicamente corretta ‘di colore’ (35%) si è ormai abbastanza diffusa nella lingua italiana ed è entrata nell’uso frequente (si veda il Grafico 5).

- (22) «Non volevano colpire me come Daisy, ma in quanto ragazza *di colore*». (CS 30/7/2018)
- (23) Il sindacalista *nero* Aboubakar Soumahoro ha denunciato che a Roma non riesce ad affittare casa in quanto *nero*. (RP 25/7/2018)

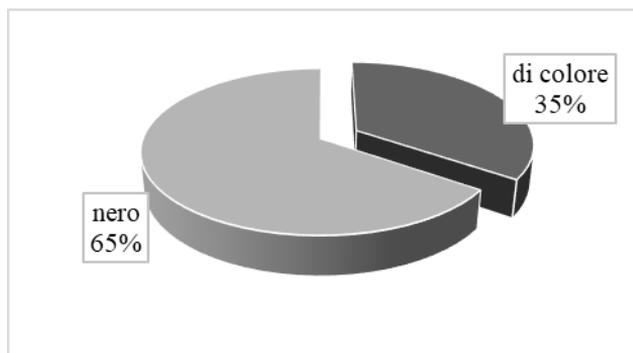


Grafico 5. *Espressioni per l'uso razzista – il colore della pelle*

Fra tutte le etnie o minoranze in Italia, quella dei ‘rom’ è forse la più “stigmatizzata”. Dal corpus delle parole ‘rom’, ‘zingaro’ e ‘nomade’ si può osservare che tutte e tre le parole sono in uso (si veda il Grafico 6).

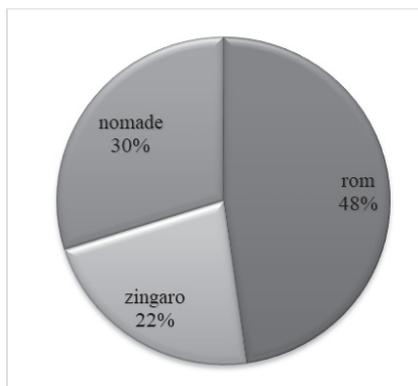


Grafico 6. *Espressioni per l'uso razzista – l'appartenenza ad un popolo*

Nel *Corriere della Sera*, comunque, sono stati rintracciati soltanto due esempi della parola ‘zingaro’ e inoltre all’interno delle citazioni di persone che dicevano di essere state chiamate in quel modo e descrivevano quell’avvenimento come qualcosa di negativo e dispregiativo (es. 24). Essere chiamato ‘zingaro’ per le persone in questione porta una connotazione dispregiativa e lo stesso dimostrano anche gli altri esempi che contengono questa parola. La parola ‘rom’ (es. 25) si usa più frequentemente (48%) negli articoli analizzati perché rappresenta la denominazione neutrale<sup>16</sup> per questi gruppi di migranti e nomadi. Lo stesso si potrebbe dire per la parola ‘nomade’ (es. 26) che comprende 1/3 degli esempi; essa semplicemente “implica spostamenti periodici per la sopravvivenza e la riproduzione del gruppo”<sup>17</sup> e viene percepita come politicamente corretta.

- (24) «Invece ho ricevuto una montagna di insulti, qualcuno mi ha dato dello *zingaro*». (CS 5/7/2018)
- (25) “Gli stranieri, *i rom*, i gay: sono i primi scalpi da esibire in questo ritorno della fiamma del razzismo [...]”. (RP 26/7/2018)
- (26) Gipsy, *nomade* e napoletano: l’incontro tra la tradizione rom e quella dell’Italia meridionale [...]. (CS 20/7/2018)

## 5. CONCLUSIONE

Il politicamente corretto concerne vari aspetti della vita umana concentrandosi principalmente nell’eliminare le espressioni considerate discriminatorie, spregiative e connotate negativamente, cercando in questo modo di non offendere nessuno. Dopo l’analisi sull’uso del politicamente corretto nei due quotidiani italiani si può concludere che il fenomeno non si è diffuso così tanto e che esiste un largo uso di forme sessiste nonostante le alternative proposte dai linguisti e dalla legislazione. Alcuni campi, però, sono stati sottoposti a cambiamenti.

Per quanto riguarda l’eufemizzazione, si può osservare che alcune proposte del linguaggio politicamente corretto sono state accettate, per esempio la prevalenza dell’espressione ‘disabile’ della quale è stato raccolto il maggior numero di occorrenze rispetto agli altri esempi. Per le disabilità visive e uditive invece non si può dire lo stesso, perché dai dati ottenuti le espressioni ‘sordo’ e ‘cieco’ comunque si usano più frequentemente negli articoli analizzati. I nomi delle professioni sono cambiati per lo più per farli coincidere con i mestieri d’oggi (‘agenti della polizia penitenziaria’)

<sup>16</sup> Rom – Insieme di gruppi migranti e nomadi diffusi in tutto il continente europeo e nelle Americhe. Tratto dal sito: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/rom>> (7/2/2019).

<sup>17</sup> Tratto dal sito: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/nomade/>> (7/2/2019).

e per eliminare le connotazioni negative che alcune esprimono (‘operatore ecologico’). Il sessismo nella lingua italiana rappresenta un problema che è stato riconosciuto da diversi studiosi e dalla legislazione<sup>18</sup>. Comunque, il riconoscimento da solo non basta perché bisogna anche combattere gli stereotipi tradizionali sul piano sociale. Anche se la società ha già inserito nella legislazione delle regole precise rispetto all’attenzione all’uso linguistico, sono ancora piuttosto forti le resistenze del discorso mediatico nei confronti dell’uso dei femminili regolari in riferimento a donne che svolgono funzioni un tempo esclusivamente maschili. I nomi come l’avvocata, la sindaca, la ministra, la giudice sono femminili perfettamente regolari, ma ancora non si sono completamente affermati. Dai dati si rivela la prevista onnipresenza del genere maschile come genere neutro che si usa anche per riferirsi a gruppi di persone di entrambi i sessi. Per quanto riguarda l’uso omofobo della lingua, la parola ‘gay’, considerata più politicamente corretta, si è rivelata di uso frequente negli articoli analizzati (più di 2/3 di tutte le espressioni dell’uso omofobo). Nonostante il fatto che la parola ‘nero’ non porti nessuna connotazione negativa e si usi comunemente nella lingua italiana (65%), anche l’espressione politicamente corretta ‘di colore’ si è ormai diffusa ed è entrata nell’uso, come dimostra il 35% degli esempi estratti che comprendono le espressioni di uso razzista della lingua italiana. La parola ‘rom’, sentita come neutra, si usa più frequentemente (48%) rispetto a ‘nomade’ (30%) e a ‘zingaro’ (22%) che è fortemente spregiativo.

Anche se, come sostengono alcuni autori, il PC si limita a intervenire sulla forma piuttosto che sulla sostanza dei problemi (cfr. Canobbio 2009), con la presente ricerca abbiamo provato che alcuni esempi di PC non sono affatto estranei alla lingua italiana (‘gay’, ‘disabile’, ‘di colore’, ‘colf’ ed altri). Il fenomeno del PC non ha profondamente segnato la lingua d’oggi, soprattutto per quanto riguarda la categoria del sessismo linguistico, ma un certo cambiamento di mentalità e di comportamenti linguistici si è comunque verificato.

---

<sup>18</sup> Atti legislativi che si riferiscono all’uso ufficiale della lingua, soprattutto le norme sulla lingua rivolte alla pubblica amministrazione (*Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche* pubblicato dal Dipartimento per la Funzione Pubblica della Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1993; *Manuale di Stile. Strumenti per semplificare il linguaggio delle amministrazioni pubbliche. Proposta e materiali di studio*, a cura di Alfredo Fioritto, 1997; già citata Robustelli, *Linee guida per l’uso del genere nel linguaggio amministrativo*, 2012; *Linee Guida per l’uso del genere nel linguaggio amministrativo del MIUR*, 2017 e molti altri sia nazionali che regionali).

## BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, G. (2007). *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*. Bologna: il Mulino.
- Aprile, M. (2005). *Dalle parole ai dizionari*. Bologna: il Mulino.
- Arcangeli, M. (2012). *Cercarsi Dante disperatamente. L'italiano alla deriva*. Roma: Carocci.
- Canobbio, S. (2009). Confini invisibili: l'interdizione linguistica nell'Italia contemporanea. In G. Iannàcaro e V. Matera (a cura di), *La lingua come cultura* (pp. 35–47). Torino: Utet.
- Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche* (1993). Elaborato da un gruppo di giuristi e linguisti nominato da Sabino Cassese, all'epoca Ministro per la Funzione Pubblica. Pubblicato dal Dipartimento per la Funzione Pubblica della Presidenza del Consiglio dei Ministri.
- Crisafulli, E. (2004). *Igiene Verbale, Il politicamente corretto e la libertà linguistica*. Firenze: Vallecchi.
- Faloppa, F. (2011). *Razzisti a parole (per tacer dei fatti)*. Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Fioritto, A. (a cura di). (1997). *Manuale di stile: strumenti per semplificare il linguaggio delle amministrazioni pubbliche*. Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento della Funzione Pubblica. Bologna: Il Mulino.
- Fornara, O. (2009). Il linguaggio non sessista in Italia. Posizioni istituzionali e pratiche d'uso. In G. Giusti e S. Regazzoni (a cura di), *Mi fai male... Atti del Convegno, Venezia, Auditorium Santa Margherita, 18–19–20 novembre 2008* (pp. 150–163). Venezia: Cafoscarina.
- Galić, B. (2011). *Rodna ravnopravnost i diskriminacija u Hrvatskoj: istraživanje „Percepcija, iskustva i stavovi o rodnoj diskriminaciji u Republici Hrvatskoj”*, Ured za ravnopravnost spolova Republike Hrvatske. Zagreb: Biblioteka Ona.
- Galli de' Paratesi, N. (1964). *Le brutte parole, Semantica dell'eufemismo*. Torino: Mondadori.
- Hughes, G. (2010). *Political Correctness. A history of Semantics and Culture*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Lepschy, G. (1989). *Lingua e sessismo. Nuovi saggi di linguistica italiana* (pp. 61–84). Bologna: il Mulino (trad. it. di Lepschy G. (1987). Sexism and the Italian language. *The Italianist*, 7 (pp. 158–169), con un'appendice su *Sessismo e lingua dei giornali*).
- Lepschy, A., Lepschy, G. e Sanson, H. (2001). Lingua italiana e femminile. *Quaderns d'Italia*, 6, 9–18.

- Lepschy, A., Lepschy, G. e Sanson, H. (2002). A proposito di *-essa*. *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni* (pp. 397–409). Firenze: Le Lettere.
- Linee Guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo del MIUR* (2017). A cura di Cecilia Robustelli, coordinatrice del Gruppo di lavoro del MIUR.
- Robustelli C. (2000). Lingua e identità di genere. *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, XXIX, 507–527.
- Robustelli, C. (2012). *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo*. Firenze: Regione Toscana / Accademia della Crusca.
- Robustelli, C. (2018). *Lingua italiana e questioni di genere. Riflessi linguistici di un mutamento socioculturale*. Roma: Aracne.
- Sabatini, A. (1987/1993). *Il sessismo nella lingua italiana*. Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri (con la collaborazione di Marcella Mariani e la partecipazione alla ricerca di Edda Billi, Alda Santangelo).
- Sensini, M. (2009). *La grammatica della lingua italiana*. Milano: Mondadori.

#### Sitografia

<http://www.treccani.it/enciclopedia> (20/5/2018)

<http://www.treccani.it/vocabolario> (10/6/2018)

## POLITICAL CORRECTNESS IN TWO MAJOR ITALIAN NEWSPAPERS

### Summary

This study deals with the phenomenon of political correctness in contemporary Italian. The effects of political correctness in the language of Italian newspapers are observed, along with the areas it has influenced and areas that have been subject to changes and denominations in terms and expressions. In this regard, four main categories have been introduced with their definitions and origins. The research section consists in extracting examples that determine the use of political correctness in contemporary Italian. Articles from two Italian daily online newspapers, *Corriere della Sera* and *La Repubblica*, were examined over the course of July, 2018. Examples of terms and expressions of political correctness were extracted. They refer to: a) euphemisation, with two subcategories – one regarding people's disabilities and another regarding the names of certain professions; b) the use of sexist forms; c) homophobic use; and d) the racist use of Italian. These examples

are analysed and discussed in order to observe how and to what extent certain fields have undergone linguistic change.

Keywords: *political correctness, Italian newspapers, euphemisation, sexism, homophobia, racism.*

Francesca Pucci Donati\*  
University of Durham

## L'ANALISI DEL TERMINE *CARBONATA* NELLE FONTI MEDIEVALI

Abstract: Tracce della cucina medievale si ritrovano non soltanto nei ricettari dell'epoca ma anche in altro tipo di fonti, quali gli statuti dei mestieri del cibo, i testi letterari, i trattati medici e quelli di stampo moralistico. Il termine italiano "carbonata", per esempio, indica un cibo menzionato in una pluralità di documenti tale da indurre a riflettere circa il suo impiego sulle tavole degli uomini del Medioevo. Come sappiamo da diversi studi sulla storia dell'alimentazione, le preparazioni culinarie attestate nei libri di cucina dei secoli XIV–XV erano spesso definite con espressioni del tipo "cibo da signore", "pasto da villano", "bontà per i ricchi", "adatto ai contadini". La carbonata era preparata "more rusticano", o almeno così scrissero i beccai modenesi in una loro supplica al marchese estense nel 1441; ma anche altri testi coevi italiani ed europei suggeriscono un uso simile. La creazione di un *corpus* documentario tratto da fonti diverse ci permette di circoscrivere meglio sia il valore sociale di questo piatto che il contesto d'uso pratico della ricetta.

Parole chiave: *carbonata, cibo, cucina, Medioevo, costumi, società.*

La cucina medievale poggia sui principi della scienza antica, tant'è vero che molte delle prescrizioni tramandate dai ricettari italiani ed europei dei secoli XIII–XV si ritrovano nei trattati medico-dietetici coevi, i quali a loro volta si basano sulle teorie di Ippocrate e Galeno, padri della medicina occidentale<sup>1</sup>. Uno dei principi più importanti dello schema teorico antico è quello del "mangiare secondo la qualità della persona"; concetto che in età classica aveva a che fare soprattutto con la scienza medica e la fisiologia del corpo, così come essa era stata concepita a partire dal *corpus* ippocratico,

---

\* francesca.pucci-donati@durham.ac.uk

<sup>1</sup> La bibliografia sulla storia della medicina occidentale è estremamente vasta. Mi limito in questa sede a fornire un riferimento classico per questa letteratura, che permette di cogliere il passaggio dalla tradizione medica antica a quella medievale: Grmek (1993). Inoltre, riguardo alla scienza dietetica fondamentale è il lavoro di Marilyn Nicoud (2007) sui *regimina sanitatis* tardo medievali.

mentre nel Medioevo assume soprattutto una valenza fortemente sociale<sup>2</sup>. La scienza sembra così influenzare i costumi e la mentalità dei ceti delle *élites* europee, fornendo a queste ultime solide argomentazioni per giustificare le distinzioni economiche sociali e culturali a tavola. Si tratta di teorizzazioni e pratiche ampiamente studiate dagli storici europei dell'alimentazione, a cominciare dai lavori degli ultimi decenni del secolo scorso<sup>3</sup>. Inoltre, la realizzazione di edizioni critiche di alcuni dei più importanti ricettari italiani e francesi, stampate proprio a partire da quel periodo, ha permesso agli studiosi di soffermarsi in maniera più approfondita sullo studio del linguaggio del cibo<sup>4</sup>. In tale prospettiva sono stati organizzati convegni e pubblicazioni circa l'esame di singoli termini o gruppi di lemmi, di espressioni, di ricette e di formule di vario genere contenenti informazioni sulla cucina medievale. L'esame dei termini che definiscono le diverse preparazioni culinarie ha permesso di mettere in luce, in non pochi casi, il contesto d'uso di un determinato cibo/piatto, l'idea che gli uomini del tempo ne avevano, nonché il valore dietetico, sociale e culturale a esso attribuito. In questo senso l'analisi delle pietanze e della loro composizione ha di frequente fornito utili chiavi di lettura per indagare la mentalità dell'epoca.

Il principio del “mangiare secondo la qualità della persona” è dunque un principio cardine della cultura medievale e le fonti letterarie, quelle trattatistiche e documentarie sono ricche di esempi eloquenti a tal riguardo. Del pari, l'iconografia – basti pensare al genere dei calendari dei mesi dipinti nei palazzi, scolpiti sulle cattedrali o raffigurati nei codici miniati – fornisce schematizzazioni suggestive su che cosa e come mangiavano i potenti, i borghesi e i contadini nel Medioevo. Numerosi studi del settore hanno messo a fuoco e spiegato le rappresentazioni più ricorrenti, probabilmente spesso non così tanto distanti dalle pratiche concrete della vita quotidiana proprie dei diversi gruppi sociali ivi raffigurati. Per quanto riguarda le fonti scritte, troviamo sovente indicazioni del genere “è pasto da villano”, “è un cibo da re”, “adatto ai signori” e altre espressioni simili. Esempi del genere si riscontrano nel *Libreto de tutte le cosse che se magnano*, trattato in volgare del medico Michele Savonarola, attivo nella

<sup>2</sup> Montanari (1994: 104–115). Sul rapporto fra scienza medica, dietetica e cucina sono illuminanti le pagine di Jean-Louis Flandrin (1997), lo storico che per primo ha affrontato lo studio della dietetica in età medievale e moderna, unitamente a quelle di Massimo Montanari (2004: 63–70) che ha approfondito lo stretto nesso esistente fra piacere e salute.

<sup>3</sup> Sul tema dell'alimentazione e le gerarchie sociali nel Medioevo e nella prima età moderna si veda in particolare Grieco (1987), Grieco (1997) e il già citato Montanari (1994).

<sup>4</sup> Riguardo al rapporto fra lingua e cucina, si vedano gli atti del convegno tenutosi a Modena nel 2007, incentrato esclusivamente su questo tema: Robustelli & Frosini (2009).

seconda parte del Quattrocento presso la corte estense di Ferrara<sup>5</sup>; oppure, nel ricettario quattrocentesco di Giovanni Bockenheym, cuoco di papa Martino V a Roma<sup>6</sup>. Quest'ultimo distingue pure le preparazioni culinarie in base alle nazionalità (“pro Italicis”, “pro Almanis”, “pro Frisonibus et Slavis”, “pro Anglis”) e alla morale (“pro ruffianis et leccatricibus”). Analoghe precisazioni si ritrovano sovente in diverse fonti dell'epoca, a dimostrazione del fatto che l'idea secondo cui ciascuno dovesse mangiare in base alla categoria economica e sociale di appartenenza era estremamente diffusa e trasversalmente condivisa. Che poi tali dettami fossero rispettati o trasgrediti, e in quale misura in un senso o nell'altro, non è dato sapere dai trattati medici e dai libri di cucina. Tali fonti forniscono un insieme di teorie e pratiche rivolte a un pubblico d'*élite* (borghesia, signori, papi, re, principi), ma soprattutto veicolano un sistema di valori e un codice di comportamenti riguardanti l'intera società del tempo, come è stato giustamente sottolineato dagli studiosi di storia dell'alimentazione.

Ulteriori informazioni circa i costumi alimentari in voga nei secoli tardo medievali emergono inoltre dalle fonti documentarie che narrano di fatti avvenuti o di problemi contingenti. È il caso, per esempio, di una testimonianza curiosa – da cui ha preso avvio la riflessione proposta in queste pagine – costituita da una supplica dei beccai modenesi inviata al marchese Niccolò d'Este e datata 3 ottobre 1441<sup>7</sup>. In essa i macellai del contado di Modena chiedono all'allora signore della città che venga loro concesso di allevare e tenere più di otto porci a famiglia, cosa che fino a quel momento era stata proibita dagli ufficiali del marchese stesso. Essi adducono una solida motivazione a supporto di quella richiesta: con otto porci riescono a sfamare la famiglia soltanto per metà dell'anno, oltre al fatto che spesso accolgono presso le loro case amici e forestieri che abbisognano di essere nutriti e alloggiati. Per tutti costoro, gli stessi beccai sono soliti preparare “more rusticano carnibus salatis, fatiando carbonatas et ponendo in patella”: ovvero, secondo il costume dei rustici preparano carni di porco salate, facendole arrostitire in padella<sup>8</sup>. L'espressione “more rusticano” identifica una

---

<sup>5</sup> Per l'edizione del testo si veda Nystedt (1988).

<sup>6</sup> Come edizione del testo ho utilizzato Bonardi (1995). Per l'inquadramento di Giovanni Bockenheym alla corte del papa e del suo testo nella storia della cucina medievale si veda Laurioux (2005b: 303–332).

<sup>7</sup> Archivio Storico Comunale di Modena (d'ora innanzi: ASCMo), Camera segreta, n. 7, “Statuta Communis Mutine spectantia ad officium iudicis super victualibus et extraordinariis deputati”, 1327–152, c. 64r. Cfr. Lucchi (1963: 13).

<sup>8</sup> ASCMo, Camera segreta, n. 7, cit., c. 64r: “quod sunt magne familie et ad eorum domos concurrunt multi forenses amici et qui quos quasi continue cibant more rusticano carnibus salatis fatiando carbonatas et ponendo in patella”. Cfr. Lucchi (1963: 13).

modalità di preparazione non particolarmente ricercata e legata all'utilizzo del fuoco mediato soltanto da un tegame; una modalità probabilmente rivolta a una clientela dal palato non raffinato e dai gusti non eccessivamente sofisticati; oppure, abituata a viaggiare e ad adattarsi a qualsiasi tipo di situazione. La carbonata o “carbonada” infatti indicava una preparazione culinaria a base di carne di maiale salata e fortemente arrostita sulla brace di carbone (di qui il nome della ricetta), oppure arrostita su piastra o padella di ferro<sup>9</sup>. Uguccione da Pisa nelle sue *Derivationes* riporta quale sinonimo di questo piatto il lemma di *carbonella*<sup>10</sup>.

Dal documento in questione si intende che doveva essere una pratica corrente presso i beccai del contado modenese quella di fare la carbonata per gli amici e soprattutto per gli avventori di passaggio. Che si trattasse in ogni caso di una consuetudine diffusa emerge da varie testimonianze dell'epoca, fra cui, per esempio, quella di Jacques Despars, medico al servizio di Carlo VII re di Francia. Costui menziona nel suo Commento al *Canone* di Avicenna un piatto consumato nelle taverne e nelle locande francesi denominato “charbonnée”, ovvero sottili fette di porco grigliate, che di norma venivano poco e mal cotte dagli esercenti, allo scopo di suscitare nei clienti il bisogno di dissetarsi spesso e in grandi quantità<sup>11</sup>. Al di là dell'opinione di Jacques Despars, dettata soprattutto dai principi dietetici del tempo, la ricetta della carbonata risultava essere di per sé stessa particolarmente salata, come spiega nel suo *Libro de arte coquinaria* Maestro Martino, il primo autore di un ricettario italiano (scritto in lingua volgare nella seconda metà del XV secolo). La sua opera costituisce un superamento – per qualità e stile – di quelle della tradizione precedente<sup>12</sup>:

Togli la carne salata che [sia] vergellata di grasso et magro insieme, et tagliala in fette, et ponile accocere ne la padella et non le lassare troppo cocere. Dapoi mittile in un piattello et gettavi sopra uno pocho di zucchero, un pocha di cannella, et un pocho di petrosello tagliato menuto. Et similmente poi fare de summata o presutto,

<sup>9</sup> Battaglia (2007: 744). Per un inquadramento della ricetta nella cucina medievale si consulti Carnevale Schianca (2011: 121–122).

<sup>10</sup> Cecchini, E. & Arbizzoni, G., Lanciotti, S., Nonni, G., Sassi, M. G., Tontini, A. (2004: 189).

<sup>11</sup> Jacquart (1980: 50). Il contributo di Danielle Jacquart è stato pubblicato anche sul sito internet: [Persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1980\\_num\\_138\\_1\\_450189](http://Persee.fr/doc/bec_0373-6237_1980_num_138_1_450189). Cfr. pure Laurioux (1989: 116).

<sup>12</sup> La letteratura su Maestro Martino e il suo ricettario è ampia. Per un approfondimento del tema si rimanda alle bibliografie dei seguenti lavori: Benporat (1996), Capatti & Montanari (1999: 13–15), Montanari (2012: 20–22). Un inquadramento generale sulla cucina italiana si trova in Montanari (2010).

giongendoli in scambio d'aceto del sucho d'aranci, o limoni, quel che più ti piacesse, et farratte meglio bere (Faccioli 1992: 143)<sup>13</sup>.

Secondo il dettato di Maestro Martino, occorre dunque prendere della carne salata filettata di grasso e magro, tagliarla a fette e metterla in padella senza farla cuocere eccessivamente. Alla fase della cottura segue quella, tipicamente medievale, del condimento mediante la creazione e l'impiego di una salsa a base di ingredienti agrodolci quali lo zucchero, la cannella, e il prezzemolo tagliato fino<sup>14</sup>. Similmente – recita la ricetta – si può preparare la lombata di maiale o il prosciutto, aggiungendo, in luogo dell'aceto, del succo d'arancia o di limone, a piacere; e tutto questo susciterà inevitabilmente voglia e bisogno di bere. La ricetta presenta due versioni distinte: una, contenente l'aceto e l'altra più sofisticata, in cui la salsa è composta da un agrume (per la precisione, succo d'arancio o di limone). L'osservazione finale “et farratte meglio bere” è stata interpretata dagli storici in maniera non dissimile da quanto il medico francese Jacques Despars aveva scritto a proposito delle osterie parigine. Come si è già accennato, la carbonata era infatti comunemente considerata una pietanza che faceva venire voglia di consumare molte bevande e perciò ritenuta l'accompagnamento ideale nelle bisbocce<sup>15</sup>. È un'interpretazione che suggerisce l'associazione fra questo cibo e lo stato di ebbrezza di chi lo consumava soprattutto nelle taverne, ma che non necessariamente ha dei nessi con espressioni linguistiche di altro genere contenenti il lemma *carbonata*. In proposito, basti citare il curioso modo di dire “andare il mondo in carbonata”. Esso significa letteralmente: andare il mondo sottosopra, abbruciare, rovinare qualcosa o qualcuno<sup>16</sup>, a causa dell'azione immoderata delle braci infuocate.

Il termine *carbonata* trova anche riscontri nelle fonti letterarie tre-quattrocentesche italiane e francesi a testimonianza, come si diceva, della diffusione di questa preparazione culinaria in area europea. Il noto novelliere italiano Franco Sacchetti narra nel suo *Trecentonovelle* (novella CVIII) la vicenda di Testa da Todi prevosto dei Priori di Firenze, il quale usava bere vino ogni mattina di buon'ora. Un giorno in particolare costui decide di

---

<sup>13</sup> Per il presente lavoro, ho utilizzato l'edizione dei testi di cucina, ormai divenuta un classico, di Emilio Faccioli. Occorre tuttavia ricordare che nel corso dell'ultimo cinquantennio sono apparse diverse edizioni critiche o semplici trascrizioni del testo di Maestro Martino. Mi limito qui a segnalare una delle più recenti: Ballerini & Parzen (2001).

<sup>14</sup> Circa l'importanza economica e culturale delle spezie nel Medioevo, nonché il loro uso in cucina e in dietetica, fondamentali sono i lavori di Laurioux e Flandrin. Si veda per una bibliografia essenziale sull'argomento: Laurioux (1983, 1997, 2002, 2005a), Flandrin (1997), Capatti & Montanari (1999). Cfr. Freedman (2009).

<sup>15</sup> Redon, Sabban & Serventi (1994: 122–123).

<sup>16</sup> Tommaseo & Bellini (1865: 336).

accompagnare la consueta bevuta mattutina con una fetta di carne salata: “perché ’l vino non gli facesse noia, e anco per potere bere meglio, prese una fetta di carne salata, e con uno pane sotto se n’andò alla cucina, e mettendo la detta carne su la bracia, come la si fu un poco riscaldata” (Puccini 2004: 303–304), fu chiamato dai compagni perché Guglielmo, nipote del papa e suo luogotenente, era appena arrivato e aveva manifestato desiderio di parlargli. Testa “per non perdere quella sua arrosticciana o carbonata che vogliamo dire, mettila in uno pane e cacciasela sotto e giugne in sala” (Puccini 2004: 303–304), dove era atteso. Malauguratamente per il prevosto, messer Guglielmo aveva un cane che incominciò ad andare intorno a Testa, sentendo l’odore della carbonata che il prevosto nascondeva sotto la veste. L’insistenza del cane fu tale che alla fine Testa gli gettò per disperazione la pietanza estraendola dall’abito, con grande vergogna nei confronti dei compagni e di Guglielmo. Ritorna anche in questo gustoso episodio dai toni ironici l’idea della carbonata accompagnata alla bevuta, seppure nella modalità solitaria e nascosta di un religioso. Il nesso carbonata–bere–osteria ricompare d’altronde nella poesia del XV secolo, come per esempio in quella burlesca di Burchiello, che scrive nel sonetto 301: “Se Se ci è l’Ostier, ch’io vi farò godere, / Trova una carbonata, e dai da bere” (Giroto 2013: 220). Nei sonetti parodici di Luigi Pulci la carbonata è addirittura paragonata all’anima umana: “L’anima è sol, come si vede espresso, / in un pan bianco caldo un pinocchiato, / o una carbonata in un pan fesso” (Orvieto 1986: 431).

Si tratta di un termine diffuso anche in area francese nel pieno e tardo Medioevo, se riscontriamo, oltre alla citazione rilevata nel *Commento al Canone* di Avicenna di Jacques Despars, attestazioni in fonti letterarie almeno di due secoli precedenti. L’occorrenza più famosa del lemma si riscontra nella letteratura d’oil e, più precisamente, nel *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes, poema cavalleresco della fine del XIII secolo. A un certo punto del racconto, Yvain (il *chevalier au lion* protagonista della storia) affronta un orco enorme chiamato Harpin della Montagna. All’inizio del combattimento l’eroe riesce a sorprendere l’avversario colpendolo in piena faccia: la spada del cavaliere affetta il viso del titano tanto che “il li abat/ de la joe une charbonee” (Poirion 1994: 441), ovvero gli taglia dalla guancia una bella fetta di carne da grigliare. È qui evidente la metafora culinaria (non l’unica nel poema<sup>17</sup>), che induce a pensare si trattasse di una pietanza assai comune per l’epoca e probabilmente ritenuta triviale nell’opinione dei più. Il medesimo lemma ritorna ugualmente in contesti epici, sempre con un’accentuazione di “basso” corporeo.

<sup>17</sup> Già nei versi precedenti il sangue del gigante viene paragonato a una salsa (Poirion 1994: 440).

Questi pochi esempi mostrano come il termine afferisse soprattutto sin dal XIII secolo – nella percezione di chi allora scriveva – alla sfera della materialità e del cibo. Ancora nel Cinquecento la carbonata è menzionata con toni del tutto simili negli scritti mordaci di Pietro Aretino. Gli ambiti letterari di riferimento dunque rinviano la parola e del pari la ricetta all'universo del “basso”, del “more rustico” dei villani, dei contadini, dei lavoratori attivi nelle campagne e nei villaggi, in contrapposizione al mondo “cortese” e “raffinato” della rete urbana. Tuttavia, non vi è soltanto la ben nota contrapposizione città/campagna; a essa pare aggiungersene un'altra esistente all'interno delle città, ossia quella fra gli umili e i meno abbienti da un lato, e i potenti e ricchi dall'altro<sup>18</sup>. Le osterie di Parigi cui fa riferimento il medico Jacques Despars sono un esempio emblematico in tal senso<sup>19</sup>.

Con questa breve indagine intorno al termine *carbonata* si è cercato di proporre qualche riflessione sulle ricorrenze dello stesso in alcuni generi letterari medievali. Il contesto d'uso della parola offerto di volta in volta dalla documentazione esaminata, unitamente agli autori e ai destinatari (presunti) dei testi, ha fornito utili informazioni circa la preparazione culinaria del piatto e i luoghi dove era prevalentemente consumato, nonché il grado di apprezzamento del medesimo nell'opinione comune e presso i medici e cuochi dell'epoca. Talvolta, infine, è emerso da qualche racconto il gusto del singolo; pensiamo per esempio al divertente episodio narrato da Sacchetti, che ha come protagonista il prevosto Testa da Todi grande bevitore e mangiatore di carbonata.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ballerini, L. & Parzen, J. (a cura di). (2001). *Maestro Martino, Libro de arte coquinaria (con una scelta di ricette per la tavola moderna a cura di S. Barzini)*. Milano: Tommasi.
- Battaglia, S. (2007). *Grande Dizionario della Lingua Italiana. Vol. II*. Torino: UTET.
- Benporat, C. (1996). *Cucina italiana del Quattrocento*. Firenze: Olschki.
- Bonardi, G. (a cura di). (1995). *Giovanni Bockenheim. La cucina di papa Martino V*. Milano: Mondadori.
- Capatti, A. & Montanari, M. (1999). *La cucina italiana. Storia di una cultura*. Roma-Bari: Laterza.
- Carnevale Schianca, E. (2011). *La cucina medievale. Lessico, storia, preparazioni*. Firenze: Olschki.

<sup>18</sup> Montanari (2009: 697–705).

<sup>19</sup> Sulle osterie a Parigi nel Medioevo si veda Chatelain (1898), Champion (1912). Riguardo alle insegne e alla vita di taverna a Parigi si veda inoltre Favier (2015: 116-117).

- Cecchini, E. & Arbizzoni, G., Lanciotti, S., Nonni, G., Sassi, M. G., Tontini, A. (a cura di). (2004). *Ugucione da Pisa, Derivationes, II*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Champion, P. (1912). Liste de tavernes de Paris d'après les documents du XV<sup>e</sup> siècle. *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 259–267.
- Chatelain, E. (1898). Notes sur quelques tavernes fréquentées par l'Université de Paris au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 87–109.
- Faccioli, E. (1992). *L'arte della cucina in Italia*. TORINO: EINAUDI.
- Favier, J. (2015). *Le Bourgeois de Paris au Moyen Âge*. Paris: Tallandier.
- Flandrin, J. L. (1997). Assaisonnement, cuisine et diététique (aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles). In J. L. Flandrin & M. Montanari (éd.), *Histoire de l'alimentation* (pp. 491–509). Paris: Fayard.
- Freedman, P. (2009). *Il gusto delle spezie nel Medioevo* (traduzione di Domenico Giusti). Bologna: Il Mulino.
- Giroto, C. A. (a cura di). (2013). *Rime del Burchiello commentate dal Doni*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Grieco, A. J. (1987). *Classes sociales, nourriture et imaginaire alimentaire en Italie (XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles)*. Paris: EHESS.
- Grieco, A. J. (1997). Alimentation et classes sociales à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. In J. L. Flandrin & M. Montanari (éd.), *Histoire de l'alimentation* (pp. 479–490). Paris: Fayard.
- Grmek, D. (a cura di). (1993). *Storia del pensiero medico occidentale, I. Antichità e Medioevo*. Roma-Bari: Laterza.
- Jacquart, D. (1980). Le regard d'un médecin sur son temps: Jacques Despars. *Bibliothèque de l'école de chartes*, 138, 35–86.
- Lauriou, B. (1983). De l'usage des épices dans l'alimentation médiévale. *Médiévales*, 5, 15–31.
- Lauriou, B. (1989). *Le Moyen Âge à table*. Paris: Éditions Adam Biro.
- Lauriou, B. (1997). Cuisine médiévales (XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles). In J. L. Flandrin & M. Montanari (éd.), *Histoire de l'alimentation* (pp. 459–477). Paris: Fayard.
- Lauriou, B. (2002). *Manger au Moyen Age. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIV et XV siècles*. Paris: Hachette.
- Lauriou, B. (2005a). *Une histoire culinaire du Moyen Age*. Paris: Champion.
- Lauriou, B. (2005b). De Jean de Bockenheim à Bartolomeo Scappi cuisiner pour le pape entre le XV et le XVI siècle. In A. Jamme & O. Poncet (éd.), *Offices et papauté, XIV–XVII siècle: charges, hommes, destins* (pp. 303–332). Rome: École française de Rome.

- Lucchi, G. (1963). *Camera Segreta. Codici Statutari, registri ed atti costitutivi della Comunità e delle Arti. Inventario*. Modena: Ed. Cooperativa Tipografi.
- Montanari, M. (1994). *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*. Roma-Bari: Laterza.
- Montanari, M. (2004). *Il cibo come cultura*. Roma-Bari: Laterza.
- Montanari, M. (2009). La satira del villano fra imperialismo cittadino e integrazione culturale. In R. Mucciarelli G. Piccinni & G. Pinto (a cura di), *La costruzione del dominio cittadino sulle campagne. Italia centro-settentrionale, secoli XII–XIV* (pp. 697–705). Siena: Protagon.
- Montanari, M. (2010). *L'identità italiana in cucina*. Roma-Bari: Laterza.
- Montanari, M. (2012). *Gusti del Medioevo. I prodotti, la cucina, la tavola*. Roma-Bari: Laterza.
- Nicoud, M. (2007). *Les régimes de santé au Moyen Âge: naissance et diffusion d'une écriture médicale, XIIIe-XVe siècle* (2 voll.). Rome: École française de Rome.
- Nystedt, J. (a cura di). (1988). *Libreto de tutte le cosse che se magnano: un'opera di dietetica del sec. XV. Michele Savonarola*. Stockholm: Almqvist & Wiksell international.
- Orvieto, P. (a cura di). (1986). *Opere minori. Luigi Pulci*. Milano: Mursia.
- Poirion, D. (a cura di). (1994). *Oeuvres complètes. Chretien de Troyes*. Paris: Gallimard.
- Puccini, D. (a cura di). (2004). *Il Trecentonovelle di Franco Sacchetti*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- Redon, O., Sabban, F. & Serventi, S. (a cura di). (1994). *A tavola nel Medioevo con 150 ricette dalla Francia e dall'Italia*. Roma-Bari: Laterza.
- Robustelli, C. & Frosini, G. (a cura di). (2009). *Storia della lingua e storia della cucina. Parola e cibo: due linguaggi per la storia della società italiana (Atti del VI Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana, Modena, 20–22 settembre 2007)*. Firenze: Franco Cesati.
- Tommaseo, N. & Bellini, B. (1865). *Dizionario della Lingua Italiana. I*. Roma-Torino-Napoli: Unione Tipografico Editrice.

---

## THE ANALYSIS OF THE WORD *CARBONATA* IN THE MEDIEVAL SOURCES

### Summary

Evidence of medieval cooking can be found not only in the cookbooks of the time, but also in other kinds of sources, such as statutes of food crafts, literary texts, medical books and etiquette guides. The Italian term *carbonata* designates a medieval dish which is quoted in just such a variety of records, and thus provides us with a picture of medieval culinary habits and attitudes. As we know from various studies of food history, many of the culinary methods presented in the cookbooks of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries were often defined by expressions such as “food for lords”, “meal for villains”, “good food for rich people”, “suitable for peasants”. The *carbonata* was prepared *more rusticano*, or at least this is what the butchers of Modena wrote in a petition to the marquis of Este in 1441. Equally, other Italian and European sources from the same period offer a similar suggestion for the recipe. By drawing on different sources to build a body of literature we can delineate the social value of this food as well as his context of practical usage.

Key words: *carbonata*, *food*, *cooking*, *Middle Ages*, *customs*, *society*.

*Alessio Ricci\**  
Università degli Studi di Siena

“NON SENTO NIENTE, E INVÌCI Ò SINTÌ TÓTT”.  
L’ITALIANO NEI VERSI IN DIALETTO ROMAGNOLO  
DI RAFFAELLO BALDINI

Abstract: A partire soprattutto dalla raccolta *Furistir* (1988), le poesie nel dialetto di Santarcangelo di Romagna di Raffaello Baldini si arricchiscono di sintagmi, spezzoni, battute e interi versi in italiano. Il presente contributo intende sondare quali effetti poetici abbia portato con sé il sempre crescente contatto fra il dialetto romagnolo e l’italiano nei versi del poeta.

Parole chiave: *poesia, Raffaello Baldini, dialetto di Santarcangelo di Romagna, italiano, diglossia, stilistica.*

Definito venti anni fa da Pier Vincenzo Mengaldo (1995: IX) “uno dei tre o quattro poeti più importanti d’Italia” – e addirittura posto, in un seminario del 2004, “nel seggio più alto dell’odierna poesia italiana” (Mengaldo 2007: 37) –, Raffaello Baldini (1924–2005) ha sistematicamente perseguito, nelle sei raccolte di versi in dialetto romagnolo pubblicate fra il 1976 e il 2003 (cfr. qui i Riferimenti bibliografici), un ideale di poesia di matrice parlata o, meglio, parlato-recitata, come appare evidente a chiunque abbia letto (o ascoltato) uno dei suoi portentosi monologhi e intrecci polifonici che in centinaia di versi – come sovente accade – lasciano letteralmente senza fiato (e come dimostrano anche i quattro assolo teatrali scritti a partire dagli anni ’90)<sup>1</sup>.

Il suo – va precisato subito – non è un dialetto di parole arcaiche ormai inesorabilmente perdute; è un dialetto modernissimo, una lingua poetica costruita, anziché sulla materia lessicale, sulla struttura sintattica e sulla linea intonativa. Come ha detto Gian Luigi Beccaria (2007: 15), “Baldini è maestro nella tecnica del dialogare, è un tecnico del suono, del ritmo,

---

\* [alessio.ricci@unisi.it](mailto:alessio.ricci@unisi.it)

<sup>1</sup> Cfr. Baldini (1998, 2008).

della sintassi”. Lo dimostra innanzitutto la cascata di fenomeni tipici del parlato che si riversa nei suoi componimenti – dai cambi di progetto agli inceppamenti, dalle dislocazioni alle frasi scisse, dagli accumuli di riempitivi e connettivi alle ellissi e ripetizioni, dai tratti fatici e conativi alle caratteristiche della deissi<sup>2</sup>. Ma lo dimostra anche un uso sapientissimo della punteggiatura e della partizione strofica, su cui in questa sede non potrò soffermarmi. Dirò solo che, da un certo momento in poi (cioè dalla raccolta *Furistir* del 1988), Baldini ricorrerà quasi esclusivamente alla virgola – oltre che al punto esclamativo e soprattutto interrogativo (i suoi personaggi sono soliti porsi molte domande) –, un vero e proprio profluvio di virgole (da leggersi, se vogliamo, come il corrispettivo poetico dei tre punti di sospensione della prosa di Céline) che sembra frantumare ancor più i già frantumati versi canonici (endecasillabi e settenari) nel dialetto santarcangiolese<sup>3</sup>: un dialetto ispido, irsuto, saturo di monosillabi spesso a uscita consonantica, sicché il verso, lungi dall’essere fluido e cantabile, si presenta veloce, sincopato<sup>4</sup>. Ecco allora che la virgola diviene strumento fondamentale, perché, come ebbe a dire lo stesso Baldini, se non si spezza di continuo anche nella scrittura la linea del discorso poetico, si finisce con il ritrovarsi fra le mani “soltanto dei versi” (Beccaria 2007: 18). Invece la voce di Baldini, le voci del grande coro baldiniano hanno bisogno di dare vita ai versi della tradizione, di trasformarli in parlato, giacché, come si legge in un’intervista al poeta del 1996, “l’essenza del dialetto, almeno per me, è l’oralità” (Baldini 1996). Un’oralità che il poeta ha appreso, diciamo così, sul campo, a mo’ di dialettologo, fra le chiacchiere e i racconti che ascoltava da bambino nel “Caffè Trieste” di Santarcangelo, gestito dalla famiglia (cfr. Martignoni 2007: 26).

A un mezzo espressivo tanto moderno corrispondono personaggi altrettanto attuali che ci dicono le loro solitudini, ansie, paranoie; personaggi per i quali non a caso la critica ha fatto i nomi di Kafka, Beckett, Bernhard. Insomma, come sovente accade nei grandi autori, il lavoro linguistico di

---

<sup>2</sup> Si veda per esempio il referto di Benzoni (2011: 325): “Baldini mira ad un parlato-parlato, la cui riproduzione interessa sempre più organicamente le strutture del discorso e della sintassi”.

<sup>3</sup> Da Dante Isella in poi si è visto nell’uso sempre più regolare e sistematico delle due misure versali “l’esigua iniziativa di porre, o di tentar di porre, un minimo d’ordine, quale che sia, nel caos delle parole” (Isella 1982: VI). Su metrica e punteggiatura baldiniana si vedano anche Brevini (1988: VI–VII n. 5), Mengaldo (1995: X–XIII) e Martignoni (2004b: 64–65).

<sup>4</sup> Mengaldo (1995: XI) ha osservato che il verso prediletto da Baldini “in realtà assomiglia molto più a un pentametro inglese che a un endecasillabo nostrano”.

Baldini “è tema, stile, psicologia, storia” (Martignoni 2007: 29 e, soprattutto, v. Mengaldo 1995).

Uno degli ingredienti più sapidi e interessanti delle poesie-pièce baldiniane – soprattutto a partire dalla terza silloge, *Furistìr* – è l’incremento di spezzoni, interi versi e dialoghi in lingua nel tessuto santarcangiolese<sup>5</sup>. Detto in altri termini: la poetica allucinata e surreale di questo “dialettale per necessità”<sup>6</sup> ha dovuto fare i conti, da un certo momento in poi, “con la modernità, con la realtà sociolinguistica attuale” (Beccaria 2006: 257).

Ce lo spiega chiaramente lo stesso Baldini, nell’intervista già ricordata del ’96: “se si vuole restituire l’oralità del dialetto non si può non registrarne la crescente mescolanza con l’italiano. Basta passare mezz’ora al caffè per accorgersene. Una volta i «dialettanti»<sup>7</sup> parlavano italiano solo col dottore e con il maresciallo dei carabinieri. Oggi se vogliono parlare di questo o di quello devono metterci molto italiano, perché questo o quello o quell’altro, insomma quasi tutto (non tutto) succede in italiano” (Baldini 1996). Ma già in un intervento sulla rivista “Poesia” del 1988 il poeta aveva ben presenti i termini della questione: “parlare e scrivere il dialetto vero, o parlare e scrivere il dialetto che la gente parla oggi? [...] Perché da tempo il dialetto sta imparando l’italiano. Chi dice più, al mio paese, «ciutéur» o «burcét»? Oggi si dice «tap» o «scarpéun». Ma i giovani non dicono nemmeno così, parlano italiano” (Baldini 1988b).

È così allora che – a partire da *Furistìr* e poi in maniera sempre più massiccia e polimorfa fino all’ultima silloge del 2003, *Intercity* (passando per *Ad nòta* del 1995 e *Ciacri* del 2000) – dentro la grande commedia di *ciacri* (‘chiacchiere’) baldiniana sembra come se nella coscienza linguistica dei personaggi il dialetto non abbia più la forza di trovare da solo le espressioni adeguate, e quindi l’italiano – quell’italiano che “taglia al dialetto l’erba sotto i piedi, lo «lavora» al corpo, lo sventra” (Baldini 1988b) – si fa quasi controcanto dell’oralità dialettale, dal momento che “quasi tutto (non tutto) succede in italiano”.

<sup>5</sup> Già Brevini (1988: VI–VII n. 5) aveva giustamente rilevato che la “contaminazione dialetto-italiano [...], invece di svolgere una funzione espressionistica, obbedisce in *Furistìr* al bisogno di documentare una tendenza linguistica operante al livello dell’uso: è strumento di realismo”.

<sup>6</sup> Cfr. Mengaldo (1995: IX–X) e Brevini (1988: VII–VIII).

<sup>7</sup> Così il poeta spiega, in un’intervista del 2003, la preferenza per *dialettante* rispetto a *dialettologo*: “dialettologo non mi piace, mi fa pensare al grammofono. E poi dialettante contiene un po’ d’ironia, e, se riferito non tanto ai parlanti quanto agli scriventi in dialetto, può contenere un po’ d’autoironia. Che non fa mai male” (Gavagnin e Dal Bon 2003: 125).

Se andiamo ad analizzare questo italiano saltuario dei “dialettanti” di Baldini, ci imatteremo in una lingua non di tipo regionale, bensì schietta-mente colloquiale: un italiano di plastica, di massa e di consumo, l’italiano del luogo comune e della televisione<sup>8</sup>. Ma queste chiazze di lingua nelle voci di dialettofoni di una certa età possiedono una straordinaria varietà funzionale e stilistica<sup>9</sup>. Di cui si proverà ora a dare solo qualche assaggio<sup>10</sup>.

Una delle tecniche poetiche – se così si possono chiamare – maggiormente sfruttate, soprattutto nell’ultima raccolta, consiste nel ricorrere a frammenti d’italiano che fanno eco al dialetto: la lingua “traduce” il dialetto e ne potenzia l’espressività nei momenti topici del monologo, come se il cambio di codice rappresentasse una risorsa comunicativa per accostarsi meglio all’interlocutore, per porsi sul suo stesso piano espressivo. Prendiamo *I dutéur* (‘I dottori’, in Baldini 2003)<sup>11</sup>, in cui una voce anziana, dopo averci raccontato la sequela di pericoli mortali scampati nel corso di una vita, si ritrova ora a fare i conti con la depressione. In questi versi, l’italiano sembra essere a più riprese una sorta di amplificatore dei ricordi evocati in dialetto, sia che si tratti di un bombardamento, durante una battaglia a Tobruk (seconda guerra mondiale), di cui il monologante è stato vittima tanti anni prima:

“asi, lamiri, un fóm, / a so ’rvènz alè un pèz imbacucléid, / a s sémm salvè in tri quatar, / ch’ilt, tótt brandéll, e’ paracadutista, / a l’ò vést dòp, ta n l’arcnunsévi, mè / quant i m’ à tiràt fura, ch’ a n mu n séra / fat gnént, *però a n zcuréva, mo gnénca tartaiè, avevo perso / la parola*, ò ravié a dí quel la sàira / de dé dòp, ch’ l’è ormai pas tèt ad che témp, / mo quant a i péns, vè al mèni, a trém ancòura” (vv. 103–113; il corsivo, qui e più avanti, è sempre mio);

<sup>8</sup> Stussi (2005: 333) ha scritto: “non c’è spazio, se ho ben visto, per il vero e proprio italiano regionale, ma solo per lievi cedimenti indotti, nonostante le buone intenzioni, dal sostrato dialettale”.

<sup>9</sup> “In termini generali, della tradizionale contrapposizione lingua-dialetto Baldini fotografa con acuta sensibilità sociolinguistica manifestazioni che nell’uso corrente sfruttano valori connotativi veicolati da anche poche parole in lingua immesse in un flusso compattamente dialettale” (Stussi 2005: 329).

<sup>10</sup> La questione dell’intreccio dialetto-lingua nell’ultima raccolta di Baldini è stata affrontata specialmente da Martignoni (2004a: 255–277). Fondamentale, sul versante linguistico e stilistico, Stussi (2005: 328–333). Cenni altresì in Geymonat (2007: 112–115 e 122), che si occupa segnatamente della questione delle varianti d’autore, questione per la quale Stussi (2007: 47) auspica quanto prima “una rigorosa edizione diacronica” dell’intero corpus baldiniano. Da segnalare infine il recente contributo di D’Onghia (2017).

<sup>11</sup> Già presente, con soli 32 versi, in Baldini (1976), è fra le quattro poesie fatte cadere nel passaggio a Baldini (1982): si tratta quindi di una sorta di tardo recupero e riscrittura che approda, in *Intercity*, alla misura di 363 versi.

“assi, lamiere, un fumo, / sono rimasto lì un bel po’ intronato, / ci siamo salvati in tre o quattro, / gli altri, tutti brandelli, il paracadutista, / l’ho visto dopo, non lo riconoscevi, io / quando m’hanno tirato fuori, che non m’ero / fatto niente, però non parlavo, / ma neanche tartagliare, avevo perso / la parola, ho cominciato a dir qualcosa la sera / del giorno dopo, che è ormai passato tanto di quel tempo, / ma quando ci penso, ve’ le mani, tremo ancora”<sup>12</sup>;

sia che si tratti di quella che doveva essere un’amena gita ai laghi con gli amici, tramutatasi però in una tragedia stradale (si veda qui più avanti):

“pu la gita si Lègh, de stentaquàtar, / a sérmi partì al zéinch, un’alegréa, / cantè, réid, l’è stè a Como, andémmi sò / *par avdài da d’in èlt, che è un vedere, / da sopra, un panorama, vedi tutto, / pèrch, vélli, e’ lègh, par la strèda, dal curvi*” (vv. 167–172);

“poi la gita ai Laghi, nel settantaquattro, / eravamo partiti alla cinque, un’allegria, / cantare, ridere, è stato a Como, andavamo su / per vedere dall’alto, che è un vedere, / da sopra, un panorama, vedi tutto, / parchi, ville, il lago, per la strada, delle curve”.

Ed ecco soprattutto come il protagonista, verso la conclusione del lungo monologo, esprime l’incapacità di spiegare il proprio stato attuale di disagio psicologico, finendo magari per ricondurlo all’influenza della realtà esterna, la realtà lontana – conosciuta solamente attraverso i mezzi di comunicazione di massa – dei fatti di cronaca nera e di guerra:

“no, mè, l’è di mumént, / a m sint dréinta, a n’e’ so, l’è cumè un bsògn, / u m vén vòia da pianz, / *che io stesso, anch’io mi domando, / mo a n tròv, non trovo*, no, ecco, dal vòlti / a péns: u n sarà tòtt sti amazamént? / bòmbi, i spèra, i s’amaza dimpartòtt, / tòtt i dè u s sint ’d cal rabi, ta li vàid / ma la televisiòun, òura ’d magnè” (vv. 316–323);

“no, io, sono dei momenti, / mi sento dentro, non so, è come un bisogno, / mi viene voglia di piangere, / che io stesso, anch’io mi domando, / ma non trovo, no, ecco, delle volte / penso: non saranno tutti questi ammazzamenti? / bombe, sparano, s’ammazzano dappertutto, / tutti i giorni si sentono di quelle cose, le vedi / alla televisione, all’ora di mangiare”.

Qui, ancor più che nei versi precedenti, l’effetto eco dell’italiano (“mo a n tròv, non trovo”) si ha in un punto di particolare tensione all’interno del monologo e possiede una indubbia “forza convalidante” (Stussi 2005:

---

<sup>12</sup> Le traduzioni, che riporto in corpo minore, sono sempre quelle di Baldini; il quale le definiva un “semplice calco italiano del dialetto. Sono traduzioni di servizio” (Gavagnin e Dal Bon 2003: 125). Sul tema della traduzione e autotraduzione della poesia in dialetto cfr. Mengaldo (2017; pp. 315–317 sul nostro poeta).

333)<sup>13</sup>. Il meccanismo può presentare perfino una sorta di ripresa ed espansione all'interno della voce che parla. Per esempio, in *Ignurènt* ('Ignorante', sempre in Baldini 2003) il protagonista – un calzolaio che avrebbe voluto studiare ingegneria, il quale si ritrova ad ammirare (quasi fosse un novello Leopardi delle generose illusioni) il perfetto funzionamento della natura (vv. 154–160) – il protagonista, dicevo, non riesce a scovare le parole (come capita spesso ai personaggi baldiniani) per spiegare il segreto del mestiere di ciabattino:

“e’ mi bà / e’ féva e’ canzulèr, / e ò fat e’ canzulèr, che e’ canzulèr / e’ pèr acsè, mo l’è un lavòur *ch’u i vó*, / *cm’òi da déi? ci vuole*, parchè ’nch’ la zénta / non si rendono conto, quant a i sint, / ch’i m pó da ’rsulè” (vv. 22–28);

“mio padre / faceva il calzolaio, / e ho fatto il calzolaio, che il calzolaio, / pare così, ma è un lavoro che ci vuole, / come dire? ci vuole, perché la gente / non si rendono conto, quando sento, / che mi portano da risuolare”.

Ma poi, qualche verso più avanti, dopo aver divagato un po’ a proposito di risuolature e un paio di scarpe di camoscio di un compaesano, ecco lo strambo personaggio vantarsi di saper fare anche le scarpe su misura; e allora, con l’italiano delle sentenze mediamente condivisibili (“non è per dire”), egli trova anche l’espressione mancante (“è un’arte”: fare il calzolaio è un’arte), preannunciata da quel “ci vuole” che abbiamo incontrato pochi versi prima:

“non è per dire, mo ma la mòi ’d Vandì / io le facevo, a gli ò fati par di an, / le scarpe su misura, parchè li / la avéva un pi, insòmna al schèrpi còmprì, / non poteva, lei, e agli feva mè, / ch’ fè un pèra ’d schèrpi u n’è un’arsuladéura, / *ci vuole, insomma, è un’arte*, / ch’ l’è una paròla, a l so, che può sembrare” (vv. 40–47);

“non è per dire, ma alla moglie di Vandì / io le facevo, gliele ho fatte per anni, / le scarpe su misura, perché lei / aveva un piede, insomma le scarpe che si comprano, / non poteva, lei, e gliele facevo io, / che fare un paio di scarpe non è una risuolatura, / *ci vuole, insomma, è un’arte*, / che è una parola, lo so, che può sembrare”.

Il monologo del protagonista d’*Ignurènt* offre altresì un campione di un’ulteriore movente che spinge l’italiano a farsi spazio nelle pieghe del dialetto santarcangiolese di Baldini: quando il parlante è quasi obbligato a ricorrere al cambio di codice per conferire credibilità, autorevolezza ai

<sup>13</sup> Una volta di più ci soccorrono le parole del poeta, che risponde così a una domanda circa l’affiorare dell’italiano nei monologhi dei suoi personaggi: “Nel dialettante c’era anche talvolta il bisogno di sottolineare certe affermazioni in dialetto traducendole nel più autorevole, anche se non impeccabile, italiano” (Gavagnin e Dal Bon 2003: 125). Posso segnalare altri esempi di questa modalità ancora in *I dutéur*, vv. 109–111, 170–171 e in *Ignurènt*, vv. 141–142.

propri discorsi. Si veda come il nostro calzolaio rivendichi la funzione educativa del cinema e della televisione (“è una scuola”, “sono istrutive”), mettendo insomma quello che chiama il “senso pratico” (“mo la roba, / s’ t la vàid, s’ t la tòch, zò, l’è tòtt un èlt zcòurs”) almeno sullo stesso piano della “gramatica” (“lo scritto è scritto”), della “cultura” costruita sui libri; con un’argomentazione che poggia sulle fondamenta linguistiche di ben 9 versi su 17 interamente o parzialmente pronunciati in un italiano dai ricorrenti scempiamenti consonantici:

“pu e’ cino, e’ cino, mè, / sé, l’è un divertimént, però non solo, / secondo me, è una scuola, t vàid e’ mònd, / i diversi costumi, anche il pasato, / la storia, le bataglie, / mo e la televisiòun? u s vàid dal robi, / ch’ènc’h’ s’u n’è dal gran robi, / però sono istrutive, / u i è sémpra da tò sò, parchè mu mè, / lo scritto è scritto, / l’è tòtt alè, l’è chërta, mo la roba, / s’ t la vàid, s’ t la tòch, zò, l’è tòtt un èlt zcòurs, / ò capèi, lèz i léibar, éun ch’e’ lèz, / che si fa una cultura, sí, d’acordo, / però a sémpr sémpra alè, / va bene la gramatica, mo poi / se non c’è il senso pratico” (vv. 69–85);

“poi il cinema, il cinema, io, / sì, è un divertimento, però non solo, / secondo me, è una scuola, vedi il mondo, / i diversi costumi, anche il passato, / la storia, le battaglie, / e la televisione? si vedono delle cose, / che anche se non sono delle gran cose, / però sono istruttive, / c’è sempre da prender su, perché a me, / lo scritto è scritto, / è tutto lì, è carta, ma la roba, / se la vedi, se la tocchi, dà, è un altro discorso, / ho capito, leggere i libri, uno che legge, / che si fa una cultura, sì, d’accordo, / però siamo sempre lì, / va bene la grammatica, ma poi / se non c’è il senso pratico”.

Più in generale, non è raro che nei versi di Baldini un inserto italiano sigilli il culmine di un ragionamento dei suoi personaggi. Si veda *Al candàili* (‘Le candele’, in Baldini 2000), in cui l’io parlante racconta d’essere stato convinto da un amico ad affrontare l’emergenza energetica conseguente alla crisi petrolifera e alla guerra del Golfo facendo scorta di casse di candele, a cui ora attinge, vent’anni dopo, per accenderne una ogni tanto e offrirla a Sant’Antonio:

“mo pu a guardèla zaisa, ch’e’ pèr gnént / ’na candàila, cs’èll ch’ l’è? / un pó ’d zira e un stupéin, / però cla fiamba / ch’ la va d’in èlt, ch’ la n sta mai fërma, mè, / magari e’ sarà un’esageraziòun, / insomma, u m pèr ch’e’ s’éa ’na créatúra, / è qualcosa di vivo, cm’òi da déi? / tèn’t è vèrra ch’ la mór, ta la vaid t’l’èultum, / un culadézz, squaièda, e’ stupéin, nir / u n gne la fa piò a stè d’impi, la fiamba / la sbat i òcc, un pó ’d fóm, e bonanòta” (vv. 85–96);

“ma poi a guardarla accesa, che pare niente / una candela, che cos’è? / un po’ di cera e uno stoppino, / però quella fiamma / che va in alto, che non sta mai ferma, io, / magari sarà un’esagerazione, / insomma, mi pare che sia una creatura, / è qualcosa di vivo, come devo dire? / tant’è vero che muore, la vedi alla fine, / un colaticcio, squagliata, lo stoppino, nero / non ce la fa più a stare in piedi, la fiamma / sbatte gli occhi, un po’ di fumo, e buonanotte”.

Qui il lacerto d'italiano colloquiale (“è qualcosa di vivo”) traduce il più espressivo “u m pèr ch’e’ séa ’na créatúra”; ma poi quello che potrebbe apparire un rafforzamento del discorso tramite duplicazione si rivela in realtà un’affermazione che va attenuata (“cm’òdi da déi?”, già incontrato qui sopra in *Ignurènt*) e chiosata con il dialetto (“tènt’è vèrra ch’ la mór”). Qualcosa di analogo accade proprio in *Ignurènt*, e precisamente nel punto nodale del lungo monologo (193 versi) in cui il calzolaio descrive a modo suo l’architettura perfetta e mirabile della natura, con l’italiano che viene in soccorso del santarcangiolese proprio all’acme del discorso:

“i èlbar, e’ sòul, mo e’ sòul de dopmezde, / no dla matéina, la matéina e’ sòul / e’ va par la su strèda, u n cnòss niséun, / ta n’e’ po’ gnénch’ guardè, / invici e’ dopmezde, ch’e’ córr tra al fòì, / ti vedo e non ti vedo, e’ zéupa, in fònd / ènca léu l’è un cris-cèn, pu quant e’ cala, / l’è tònd, l’è grand, l’è ròss, / u s na n va, l’è un adio, quell l’è un mumént, / tra e’ vàird e e’ sècch, / ch’u n’è piò e’ dè e ch’u n’è ’ncòura nòta, / ta t guèrd datònda, / e’ mònd, quanta mai roba, l’univèrs, / vè, al préimi stèli, / che a mèttla insén u i à da ès vlù un inznir, / e pu a fèla stè insén, / ch’e’ vaga tòtt d’acórd, / che se t sbai l’è un caséin, *basta un centimetro*” (vv. 143–160);

“gli alberi, il sole, ma il sole del pomeriggio, / non della mattina, la mattina il sole / va per la sua strada, non conosce nessuno / non lo puoi neanche guardare, / invece il pomeriggio, che corre tra le foglie, / ti vedo e non ti vedo, scherza, in fondo / anche lui è un cristiano, poi quando cala, / è rotondo, è grande, è rosso, / se ne va, è un addio, quello è un momento, / tra il verde e il secco, / che non è più giorno e non è ancora notte, / ti guardi intorno, / il mondo, quanta mai roba, l’universo, / vè, le prime stelle, / che a metterla insieme ci dev’essere voluto un ingegnere, / e poi che stia insieme, / che vada tutto d’accordo, / che se sbagli è un casino, basta un centimetro”.

Si osservi come l’espressione “basta un centimetro” (‘basta poco’) risulti qui doppiamente rilevante sul piano poetico: perché s’inserisce senza alcuna forzatura metrica nel verso (corrispondendo al secondo emistichio dell’endecasillabo a maiore) e perché viene a trovarsi in clausola (peraltro in un rarissimo verso sdrucchiolo che spezza il costante ritmo tronco della poesia baldiniana)<sup>14</sup>.

È significativo come nell’ultimo Baldini il confronto (ma forse sarebbe meglio dire: lo scontro) fra il dialetto dei monologanti e la lingua altrui corrisponda a sguardi diversi sulla realtà. Riprendiamo i già citati *Dutéur*. Il protagonista quasi novantenne nel lungo monologo ricorre all’italiano delle frasi fatte – ma con *correctio* conclusiva (a fine lassa) in dialetto – per suggellare il racconto di un incidente automobilistico mortale al quale è miracolosamente scampato tanti anni prima:

<sup>14</sup> Preziosi spunti sulla metrica degli inserti e dei versi italiani in *I dutéur e Se sofà* (entrambe in Baldini 2003) sono in Geymonat (2007: 113–114 e 116).

“u i era d’avdài e’ mònd, e’ lègh ad Como, / e’ lègh ad Garda, e’ lègh Magiòur, invìci, / i viaz i è fat acsè, / si sa quando si parte, non si sa / quando si ariva, e s’u s’aréiva, pu” (vv. 198–202);

“c’era da vedere il mondo, il lago di Como, / il lago di Garda, il lago Maggiore, invece, / i viaggi sono fatti così, / si sa quando si parte, non si sa / quando si arriva, e se si arriva, poi”.

Ma soprattutto egli sembra prendere le distanze dall’italiano fatuo delle parole degli altri, nella fattispecie quelle del dottor Ripa (presso il quale l’anziano narratore è in cura da oltre trent’anni: cfr. vv. 46–49), che non può professionalmente e umanamente competere con il dottor Foschi, il dottore di una volta, il dottore di quando si era ragazzi<sup>15</sup>. La presa di distanza nei confronti dei referti orali di Ripa, che prova a tranquillizzare il paziente, non potrebbe essere più esplicita, soprattutto nel secondo dei due brani che seguono:

“che pu, / cm’ e’ dí Ripa, non è una cosa grave, / u n’è ’d cal robi, zò” (vv. 311–313);

“che poi, / come dice Ripa, non è una cosa grave, / non sono di quelle cose, dà”.

“e mè a pianz, ch’a m vargògn, / pianz cmè un burdèl, mo adès / a me mi ha preso questa forma di, / che passerà, Ripa u m l’à détt, son cose / che come son venute se ne vanno, / mo intènt a n pasa” (vv. 339–344);

“e io piango, che mi vergogno, / piangere come un bambino, ma adesso / a me mi ha preso questa forma di, / che passerà, Ripa me l’ha detto, son cose / che come son venute se ne vanno, / ma intanto non passano”.

Insieme alle didascalie del discorso riportato (“cm’ e’ dí Ripa”, “Ripa u m l’à détt”), che tracciano una sorta di confine fra i due linguaggi, e i due mondi, è in specie il ricorso al dialetto ad alzare un vero e proprio muro: nel primo caso il santarcangiolese fa il verso all’italiano (“non è una cosa grave, / u n’è ’d cal robi”), con un procedimento di potenziamento inverso rispetto a quello che abbiamo visto sopra (proprio nei *Dutéur*), senonché il valore di quel segnale discorsivo in punta di verso (zò) sembrerebbe quello di voler convincere più sé stessi che gli altri; nel secondo caso il cambio di codice a fine lassa, col ritorno sconsolato al dialetto (“mo intènt a n pasa”), è la manifestazione linguistica di un sentimento francamente di perplessità o, se vogliamo essere meno approssimativi, di scetticismo e paura nei confronti delle parole in italiano senza sostanza del dottore (“son cose / che come son venute se ne vanno”). L’intreccio di lingua e dialetto nel monologo del protagonista (con insistenti riprese letterali di *correctio*)

<sup>15</sup> Cfr. i primi due versi del componimento: “Sè, i sarà brèv ènch’ quèst, mo e’ dutòur Foschi / l’era d’un’èlta raza” (“Sì, saranno bravi anche questi, ma il dottor Foschi / era d’un’altra razza”).

ingenera effetti che sono a un tempo di diffidenza (dalla parte di chi dice io) e di comicità (dalla parte di chi legge)<sup>16</sup>:

“e a so stè ’nca da Ripa, amo cumè, / quèngg véint dè fa, mi son fatto vedere, / ch’a m’aspitéva, adès quèst csa giràl? / zà ch’a n n’ò tènti, / invíci gnént, *lui m’ha spiegato che / sono fatti nervosi, sono cose / che possono succedere, a n so mat, / e pò ’nch’ dipènd da la stasòun, da e’ témp, / adès a tóggh dal gòzzli / che lui mi ha dato, anche per calmarmi, / che pu mè a n so nervòus, d’acordo, sí, / questo è un fatto nervoso, / mo mè a n so un tip nervòus, i l pò dí tòtt, / non lo sono mai stato, se lavòur / aveva una pazinzia*” (vv. 293–307);

“e sono stato anche da Ripa, come no, / quindici venti giorni fa, mi son fatto vedere, / che m’aspettavo, adesso, questo cosa dira? / già che ne ho tante, / invece niente, lui m’ha spiegato che / sono fatti nervosi, sono cose / che possono succedere, non sono matto, / può anche dipendere dalla stagione, dal tempo, / adesso prendo delle gocce / che lui mi ha dato, anche per calmarmi, / che poi io non sono nervoso, d’acordo, sí, / questo è un fatto nervoso, / ma io non sono un tipo nervoso, lo possono dire tutti, / non lo sono mai stato, sul lavoro / avevo una pazienza”.

Forse si sarà notato come la banalità e la vacuità delle parole del medico siano evidenziate, linguisticamente, dalla ricorrenza di vocaboli e sintagmi altrettanto vacui, perché generali, come *fatto* e *cosa*, o perché lasciati nel vuoto, come “questa forma di” in punta di verso: “sono *fatti* nervosi, sono *cose* / che possono succedere” (vv. 299–300); “questo è un *fatto* nervoso” (v. 305); “che pu, / cm’ e’ dí Ripa, non è una *cosa* grave” (vv. 311–312); “a me mi ha preso *questa forma di*, / che passerà, Ripa u m l’ à détt, son *cose* / che come son venute se ne vanno” (vv. 341–343).

Del resto, tracce di questa dicotomia lingua / dialetto erano già nel Baldini precedente: basti pensare alla bellissima e metalinguistica *Ciavga* (‘Chiavica’, in Baldini 1995), in cui è proprio il confronto lessicale fra le due lingue a generare poesia (cfr. Mengaldo 1995: XV–XVI). In questa implicita “rivendicazione della superiorità affettiva e connotativa della parola dialettale su quelle in lingua” (Mengaldo 1995: XVI), un “ingenuo” monologante brancola, saussurianamente, tra forma dell’espressione e forma del contenuto del segno linguistico (“e’ sarà un’idea, / [...] o l’è e’ nóm”), fino a giungere in quel luogo familiare e rassicurante, oltre il segno, che è il mondo extralinguistico:

<sup>16</sup> Effetti comici che talora Baldini persegue con storpiature dell’italiano dei suoi “dialettanti”, come questa del calzolaio di *Ignurènt*: “quèll ch’u m sarébb pieséu, mè, ingegneréa, / perché l’ingegneria ha tante *branchie*” (vv. 16–17; “quel che mi sarebbe piaciuto, a me, ingegneria, / perché l’ingegneria ha tante *branche*”).

“Ciavga? che lingua è? che t fé la quéinta, / cum’èlla, andémm indrì? si dice chiavica, / mo forse è meglio fogna, / o se no, Pino, aiéutmi, u n gn’è un èlt módi? / parchè ènca fogna, ò sinti éun, an fa, / ch’e’ géva fugna, me a n’e’ so, u s pò déi? / [...] fugna, ta n sint? l’è mérdà, invìci ciavga, / ch’l’è cumpàgn, però mè, e’ sarà un’idea, / o parchè a sémm d’in èlt, / che la roba la córr e via, o l’è e’ nóm, / insòmma, ciavga, mè, l’è quant e’ pióv, / [...] e e’ dè dòp, quante t’éiruv la finestra, / u s’è lavè ènca l’aria, un lómm, un cièr, / e la Carpègna ch’ ta la tòcch s’un dàid, / e t sint a rògg Bonfè: «U s vàid la Dalmazia!»” (vv. 1–6, 22–26 e 32–35);

“Ciavga? che lingua è? che fai la quinta, / come mai, andiamo indietro? si dice chiavica, / ma forse è meglio fogna, / o se no, Pino, aiutami, non c’è un altro modo? / perché anche fogna, ho sentito uno, anni fa, / che diceva fugna, io non lo so, si può dire? / [...] fugna, non senti? è merda, invece ciavga, / che è uguale, però io, sarà un’idea, / o perché siamo in alto, / che la roba corre e via, o è la parola, / insomma, ciavga, per me, è quando piove, / [...] e il giorno dopo, quando apri la finestra, / s’è lavata anche l’aria, una luce, un chiaro, / e la Carpegna che la tocchi con un dito, / e senti urlare Bonfè: «Si vede la Dalmazia!»”.

L’infiltrazione dell’italiano nel tessuto dialettale approda agli esiti più notevoli quando ci sono in ballo alcuni fra i temi più ricorrenti della poesia di Baldini, come la solitudine e l’incomunicabilità, la fede e la morte. Nel brevissimo *Se vogliamo* (6 versi, in Baldini 2000) – che rappresenta una ripresa o variazione sul tema (come testimonia anche il *Mo* iniziale) del precedente *Agli analisi* (‘Le analisi’) –, l’espressione discorsiva del titolo (non a caso uno dei rarissimi titoli in italiano) viene ripetuta per attenuare, non senza una punta di ironia (in chi scrive, non in chi parla), un lapidario racconto in dialetto sul paradosso, se così possiamo esprimerci, della malattia e della morte:

“Mo ènca Carlètt alòura, *se vogliamo*, / ch’i l’éva vért e i l’éva céus, u n gn’era / piò gnént da fè, e invìci u i è vnù un còulp, / vérs sàira, ad chèsa, un ictus, te zarvèl, / di módi che e’ su mèl, léu, *se vogliamo*, / u l’à fregghè, l’è mórt d’un’èlta roba”;

“Ma anche Carletto allora, *se vogliamo*, / che l’avevano aperto e l’avevano chiuso, non c’era / più niente da fare, e invece gli è venuto un colpo, / verso sera, a casa, un ictus, nel cervello, / di modo che il suo male, lui, *se vogliamo*, / l’ha fregato, è morto d’un’altra cosa”.

Ove si noterà non solo la ripetizione del sintagma attenuativo nel primo e nel penultimo endecasillabo del breve componimento<sup>17</sup>, ma soprattutto la sua studiata ed efficacissima collocazione in punta di verso, a mo’ di inciso, per rallentare il flusso della narrazione e allo stesso tempo preparare il colpo di teatro finale, dal vago sapore apotropaico.

<sup>17</sup> Sulle strategie iterative in Baldini cfr. in particolare Benzoni (2011).

Dalla frizione dell'italiano con il dialetto nei dialoghi e nei monologhi sghembi dei personaggi baldiniani possono scaturire constatazioni di un'amarezza tanto naturale quanto inesorabile. Nella *Superstrèda* (in Baldini 2000), per esempio, definita un "incubo a tinte fosche dai toni quasi metafisici" (Martignoni 2004a: 240), un operaio di mezza età è al lavoro da più di due anni per scavare una galleria di una non meglio precisata superstrada; ma giacché non si riesce a vedere la fine dei lavori, il monologante vorrebbe parlare con qualche responsabile, un ingegnere, o magari il suo assistente, tale geometra Calzolari:

"e alòura mè, a déggh po', quant a so 'lè, / ch'a l vèggh pasè, geometra, cm'an-démmi? / tutto bene, e tu? anch'io, tutto bene, / amo csa i pòsi arspònd? mo a n so tranquéll, / u m pèr ch'u l dégga cmè par cuntantèm, / che pu ènca tutto bene, e' vó dì tòtt / e u n vó dì gnént, u n sarèbb mèi fè un zcòurs?" (vv. 66–72);

"e allora io, dico pure, quando sono lì, / che lo vedo passare, geometra, come andiamo? / tutto bene, e tu? anch'io, tutto bene, / e beh, cosa posso rispondergli? Ma non sono tranquillo, / mi pare che me lo dica per accontentarmi, / che poi anche tutto bene, vuol dire tutto / e non vuol dire niente, non sarebbe meglio fare un discorso?".

L'italiano ellittico e colloquiale del v. 68 ("tutto bene, e tu? anch'io, tutto bene") – che in undici sillabe accoglie virtuosisticamente e chiasticamente lo scambio di battute dei due interlocutori – diventa l'emblema, nelle parole del protagonista, di una comunicazione vacua, anzi: di una non-comunicazione: "che pu ènca tutto bene, e' vó dì tòtt / e u n vó dì gnént, u n sarèbb mèi fè un zcòurs?". Ma soprattutto si osservi come poco più avanti il tema venga ripreso e, in un certo senso, potenziato, coinvolgendo nell'assenza di comunicazione<sup>18</sup> anche gli altri compagni di lavoro:

"ènc s'u i è di mumént / ch'a s guardémm tòtt da zétt, basta un'ucèda / dal vólti, u n gn'è bsògn d' zcòrr, / parchè què tanimódi / avèmm tòtt che pensir, però a n gémm gnént, / e fintènt ch'a stémm zétt / l'à rasòun Calzolari, *tutto bene*" (vv. 83–89);

"anche se ci sono dei momenti / che ci guardiamo tutti in silenzio, basta un'occhiata / delle volte, non c'è bisogno di parlare, / perché qui, tanto, / abbiamo tutti quel pensiero, però non diciamo niente, / e finché stiamo zitti / ha ragione Calzolari, tutto bene".

Quel "tutto bene", ripreso qui per la seconda volta, equivale a un silenzio, a una sconfitta del linguaggio – e direi, più in generale, dei rapporti umani (con il più forte che opprime il più debole) –, dal momento che "avèmm tòtt che pensir, però a n gémm gnént". Si tratta peraltro della stessa sconfitta, ma cambiano completamente i rapporti in gioco, che era già

<sup>18</sup> Già Isella (1982: IX) aveva colto la centralità di questo tema nella poesia baldiniana.

in *Nadèl* (‘Natale’, in Baldini 1995). Qui una voce maschile se la prende con la più consumistica delle feste religiose – “Ch’u n’avnéss mai Nadèl” (“Che non venisse mai Natale”) è l’incipit; ma sono gli ultimi versi quelli che contano, con il ricordo di una telefonata ricevuta un anno prima alla vigilia di Natale, una telefonata che ha che fare con un amore finito:

“an, la vzéiglia, quant l’à sunè e’ telefan, / chi parla? non si sente, l’era li, / da da-lòngh, pronto, pronto, non si sente, / pronto, chi parla? pronto, / non sento niente, e invìci ò sintì tòtt” (vv. 20–24);

“l’anno scorso, la vigilia, quando ha suonato il telefono, / chi parla? non si sente, era lei, / da lontano, pronto, pronto, non si sente, / pronto, chi parla? pronto, / non sento niente, e invece ho sentito tutto”.

L’endecasillabo conclusivo (“non sento niente, e invìci ò sintì tòtt”) suggella un aspetto paradossale e asimmetrico della comunicazione umana: all’italiano della necessaria finzione con gli altri (“non sento niente”) corrisponde il dialetto dell’altrettanto necessaria verità con sé stessi (“e invìci ò sintì tòtt”).

Vorrei concludere questa fugace incursione nella poesia di Baldini con un componimento, uno degli ultimi, nel quale il contatto fra il dialetto e la lingua non è semplicemente un mirabile pezzo di perizia tecnica, ma un autentico manifesto poetico. Si tratta di *Dany* (in Baldini 2003), monologo – fra tenerezza, sensi di colpa e smarrimento esistenziale – di un marito e padre di mezza età che gestisce un cinema, e pian piano finisce per innamorarsi, ricambiato, di una ragazza ventenne che ha assunto come bigliettaia, la *Dany*, appunto, che morirà di lì a poco per un male fulminante. Qui l’italiano e il dialetto si rincorrono e si passano il testimone in particolare nel vivacissimo e vorticoso dialogo fra un prete e il monologante, con effetti di contrappunto di idee, di punti di vista: da un lato l’esigenza che ha chi dice io di parlare con qualcuno (parlare, non confessarsi), parlare per provare a capire che cosa gli stia succedendo, ma anche forse per trovare conforto; dall’altro il bisogno che avverte don Angelo di fissare dei punti fermi, dei paletti nel fluire della conversazione:

“un dopmezè, a so ’ndè zcòrr sa don Angelo, / tla sagrestéa, un frèdd, / a vléva zcòrr, u n’era una cunsiòun, / «Don Angelo, mu mè u m suzéd», «Lo so», / «Alora se lo sa», «Dimmelo te», / «U n m’era mai suzèst, mè, l’è una roba», / «Non è una bella roba se sei qui», / «Lo so, però», «Alora se lo sai», / «Sì, mo è una roba, lei non può capire», / «È peccato, è una roba che è peccato», / «O capéi, mo se déu i è inamurèd, / chi è ch’i n n’è còulpa?», «U n n’è còulpa e’ tu fiùl? / la tu mòi la n n’è còulpa? ch’ta n vén mai, / e t dé di film», «Don Angelo, mè a dagh / i film ch’e’ vó la zénta, oggi è così, / a n’i faz mè», «Sì, ma è tutto un insieme», / «Scusi, no, il mio, il nostro, è un sentimento», / «È peccato!», «È peccato non fè gnént? / don

Angelo, a n fém m gnént, zò, guèsi gnént», / «Mo basta l'intenzione, / il pensiero, l'è che ta n pràigh, tè, pràiga!»” (vv. 163–183).

“un pomeriggio sono andato a parlare con don Angelo, / nella sacrestia, un freddo, / volevo parlare, non era una confessione, / «Don Angelo, a me mi succede», «Lo so», / «Allora se lo sa», «Dimmelo te», / «Non m'era mai successo, io, è una roba», / «Non è una bella roba se sei qui», / «Lo so, però», «Allora se lo sai», / «Sì, ma è una roba, lei non può capire», / «È peccato, è una roba che è peccato», / «Ho capito, ma se due sono innamorati, / chi è che ne ha colpa?», «Ne ha colpa tuo figlio? / tua moglie ne ha colpa? che non vieni mai, / e dà dei film», «Don Angelo, io do / i film che vuole la gente, oggi è così, / non li faccio io», «Sì, ma è tutto un insieme», / «Scusi, no, il mio, il nostro, è un sentimento», / «È peccato!», «È peccato non far niente? / don Angelo, non facciamo niente, su, quasi niente», / «Ma basta l'intenzione, / il pensiero, è che non preghi, tu, prega!»”.

Si osserverà come il protagonista provi a lasciare il dialetto per l'italiano del prete (“«Lo so», / «Allora se lo sa””, e poi a ruoli invertiti con passaggio dal lei al tu: “«Lo so, però», «Allora se lo sai””), un italiano fatto dei soliti scempiamenti consonantici – *alora, peccato* – e tratti colloquiali, come il *te* soggetto (“Dimmelo te”); ma anche di constatazioni trite e ritrite: “oggi è così”, si difende l'innamorato sotto accusa; “è tutto un insieme”, lo incalza don Angelo. Dal canto suo, il prete passa al dialetto nelle battute di maggiore tensione, diciamo così, argomentativa (chiasticamente: “U n n' à còulpa e' tu fiùl? / la tu mòì la n n' à còulpa?”; e poi nel finale perentoriamente: “l'è che ta n pràigh, tè, pràiga!”). Ma è tutto inutile. È proprio il caso di dire che i due personaggi parlano lingue diverse, che la loro è una incomunicabilità strutturale, se è vero, come ha magnificamente detto lo stesso Baldini<sup>19</sup>, che “in dialetto si può parlare *con* Dio, non si può parlare *di* Dio”.

## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografia primaria*

- Baldini, R. (1976). *E' solitèri*. Imola: Galeati.  
 Baldini, R. (1982). *La nàiva* (Introduzione di D. Isella; contiene anche *E' solitèri*, con modifiche). Torino: Einaudi.  
 Baldini, R. (1988a). *Furistìr* (Introduzione di F. Brevini). Torino: Einaudi.  
 Baldini, R. (1995). *Ad nòta* (Presentazione di P. V. Mengaldo). Milano: Mondadori.  
 Baldini, R. (1998). *Carta canta. Zitti tutti! In fondo a destra*. Torino: Einaudi.

<sup>19</sup> Citato da Mengaldo (2007: 44).

- Baldini, R. (2000). *La nàiva. Furistìr. Ciacri* (le prime due raccolte con modifiche). Torino: Einaudi.
- Baldini, R. (2003). *Intercity*. Torino: Einaudi.
- Baldini, R. (2008). *La fondazione* (a cura di C. Martignoni). Torino: Einaudi.

*Bibliografia secondaria*

- Baldini, R. (1988b). A lezione da Raffaello Baldini. *Poesia, I (1)*, 9–10 (ora anche in Bellosi e Ricci 2003: 13–14).
- Baldini, R. (1996). Prima le cose delle parole (a cura di M. Ricci). *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali, IV (4)*, 68–71 (ora anche in Bellosi e Ricci 2003: 14–18).
- Beccaria, G. L. (2006). *Per difesa e per amore*. Milano: Garzanti.
- Beccaria, G. L. (2007). Per Raffaello Baldini. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 11–19). Rimini: Raffaelli.
- Beccaria, G. L., Martignoni, C., Mengaldo, P. V. e Stussi, A. (2007). *Per Raffaello Baldini* (Prefazione di M. Ricci; Introduzione di R. Creman-te). Rimini: Raffaelli.
- Bellosi, G. e Ricci, M. (a cura di). (2003). *Lei capisce il dialetto?* Ravenna: Longo.
- Benzoni, P. (2011). La retorica dissimulata. Le strategie iterative di Raffaello Baldini. In G. Peron e A. Andreose (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione. Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario, Bressanone / Brixen, 6–9 luglio 2006* (pp. 323–335). Padova: Esedra.
- Brevini, F. (1988). Introduzione. In R. Baldini, *Furistìr* (pp. V–X). Torino: Einaudi.
- D’Onghia, L. (2017). “Il cuore ne risente”. *Nèbia* di Raffaello Baldini. In A. Andreoni, C. Giunta e M. Tavoni (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata* (pp. 363–372). Bologna: il Mulino.
- Gavagnin, G. e Dal Bon, P. (a cura di). (2003). Gli scrittori e la norma. Interviste a R. Baldini, P. Cappello, L. Cecchinell, A. Giacomini e I. Vallerugo, con la collaborazione di P. Benzoni, G. Calligaro e S. Gatto. *Quaderns d’Italia, 8/9*, 123–132.
- Geymonat, F. (2007). Varianti d’autore in Raffaello Baldini. In M. Pregliasco (a cura di), *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico* (pp. 61–126). Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Isella, D. (1982). Introduzione. In R. Baldini, *La nàiva* (pp. V–XI). Torino: Einaudi.
- Martignoni, C. (2004a). *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*. Pasion di Prato: Campanotto.

- Martignoni, C. (2004b). “Intercity” nell’itinerario di Raffaello Baldini: innovazioni e continuità. *Strumenti critici*, 104, 55–94.
- Martignoni, C. (2007). Al caffè – teatro del dialetto. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 25–36). Rimini: Raffaelli.
- Mengaldo, P. V. (1995). Presentazione. In R. Baldini, *Ad nòta* (pp. VII–XX). Milano: Mondadori.
- Mengaldo, P. V. (2007). Per Raffaello Baldini. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 37–44). Rimini: Raffaelli.
- Mengaldo, P. V. (2017). Come si traducono i poeti dialettali? [2012]. In P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie* (pp. 315–345). Bologna: il Mulino.
- Stussi, A. (2005). Aspetti della poesia dialettale contemporanea. In A. Stussi, *Storia linguistica e storia letteraria* (pp. 315–336). Bologna: il Mulino (ripubblicato, con lievi modifiche, in Stussi 2007).
- Stussi, A. (2007). La lima d’oro di Raffaello Baldini. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 45–60). Rimini: Raffaelli.

“NON SENTO NIENTE, E INVÌCI Ò SINTÌ TÓTT”.  
 ITALIAN LANGUAGE IN THE POEMS IN ROMAGNOLO DIALECT  
 BY RAFFAELLO BALDINI

Summary

Starting especially from *Furistir* (1988), the poems written in Santarcangelo di Romagna dialect by Raffaello Baldini have been enhanced with phrases, dialogues and whole verses in Italian language. This study aims to analyze which poetic effects has brought the ever-increasing contact between dialect and Italian in the verses of the poet.

Key words: *Poetry, Raffaello Baldini, Santarcangelo di Romagna dialect, Italian language, diglossia, stylistic.*

*“Tra Francia e Italia verso l’Europa:  
mediazioni linguistiche e culturali  
fra Settecento e Ottocento”*

*(Atti del Convegno, Padova, 23–24 marzo 2017,  
a cura di Tobia Zanon, Marika Piva e  
Francesca Bianco)*



*Francesca Bianco*  
*Marika Piva*  
*Tobia Zanon\**  
Università di Padova

## PRESENTAZIONE

Dalla seconda metà del Novecento, l'interesse critico nei confronti della traduzione non ha mai subito battute d'arresto, anzi si è allargato dagli aspetti più prettamente linguistici alle implicazioni letterarie, fino ad abbracciare una visione sociologica e culturale del fenomeno. Come sottolinea Folena, ogni forma di contatto letterario – quindi a maggior ragione la traduzione – comporta un mutamento nella letteratura 'ricevente'; tali forme di 'interferenza letteraria' risultano tanto più interessanti in un contesto come quello italo-francese, caratterizzato da una vicinanza geografica e linguistica e da una continuità storica di rapporti e rivalità culturali e letterarie che data fin dal Medioevo. In un perpetuo altalenarsi di ammirazione, imitazione e volontà di rivalsa, si susseguono contatti e scambi che non fanno che rafforzare le reciproche influenze.

È proprio con il XVIII secolo che si apre un'ulteriore e decisiva fase di questo ininterrotto rapporto interculturale, un legame funzionale basato sul fatto che il francese diviene per l'italiano un 'idioma-ponte' che permette l'approccio a un patrimonio culturale di difficile accesso, come nel caso della letteratura inglese – in particolare col suo Bardo Shakespeare tradotto integralmente da Pierre Le Tourneur – o, ancor più, della tradizione tedesca – basti pensare, sempre per il teatro, a Lessing, Schlegel e Schiller. La posizione geografica del paese ha senza dubbio facilitato il ruolo di lingua ausiliaria assunto dal francese che si fa veicolo delle tradizioni letterarie limitrofe e, allo stesso tempo, si rende strumento di conoscenza in un processo osmotico all'insegna dell'interculturalità: esso è l'idioma internazionale della Repubblica europea delle Lettere. Il cosmopolitismo settecentesco, di cui la letteratura offre uno specchio privilegiato, diviene in questo senso immagine di elezione di un momento complesso che ha indubitabilmente contribuito a porre le basi dell'epoca contemporanea. Non è casuale che

---

\* francesca.bianco@unipd.it, marika.piva@unipd.it, tobia.zanon@unipd.it

sia in questo secolo che si vengono a delineare posizioni e teorie che condensano una serie di fenomeni precedenti e li traghettano nell'Ottocento romantico e moderno attraverso una burrascosa fase di rinnovamento e innovazione ben rappresentata dal gruppo internazionale degli intellettuali riuniti a Coppet attorno a Madame de Staël. Il romanzo *Corinne ou l'Italie*, d'altronde, appare come una tappa della complessa evoluzione della questione ampiamente dibattuta a livello europeo del carattere nazionale e degli incontri/scontri tra culture che permangono comunque, per l'autrice, una fonte inesauribile di arricchimento. Il caso del ritorno di Medea sulle scene operistiche ottocentesche, dal canto suo, mostra come la riabilitazione di questa figura risalga, tanto in Italia quanto in Francia, al XVII secolo e si intrecci al più vasto contesto europeo tramite immancabili interrelazioni e contaminazioni letterarie; l'intermezzo settecentesco evidenzia riletture attualizzanti e una riconversione storico-politica del mito sulla base di un'erudizione amplissima e di proficui scambi.

Le traduzioni e i rimaneggiamenti appaiono insomma più che mai un mezzo di veicolazione di cultura e valori, un'apertura verso l'altro percepito come una possibilità di arricchimento, ma al contempo rappresentano anche una linea di frontiera che trascoglie quanto può entrare in patria e quanto invece viene rigettato. Il ruolo del traduttore si specifica e si tramuta talvolta in quello di giudice del gusto di una nazione – come nel caso di Voltaire con il monologo di *Hamlet* –, in altri casi in quello di vero e proprio mediatore culturale come evidenzia la figura di Charles Didier, primo traduttore francofono di Leopardi e testimone, nelle proprie opere, delle profonde mutazioni che coinvolgono l'Italia a partire dal 1830. Gli editori si impegnano in imprese di traduzioni integrali e annotate – come quella parigina di Shakespeare tra il 1776 e il 1783 che non manca di influenzare né le versioni di Giustina Renier Michiel e di Michele Leoni, né la poetica drammatica di Manzoni – o in raccolte parziali che si rifanno a quelle complete progettate dall'autore in patria – le *Opere di Chateaubriand* edite a Venezia prima e Firenze poi tra il 1827 e il 1833 sulla base delle *Œuvres complètes*. Le riviste si vogliono spazi di confronto e di scontro – valga per tutti il celebre caso della *Biblioteca italiana* che pubblica la traduzione dell'articolo sulle traduzioni della de Staël e il *Conciliatore* che si fa sede di diffusione delle idee di rinnovamento letterario – e accolgono articoli che si rivelano essere versioni di testi francesi – come l'anonimo *Il medico delle anime* e *Per le anime malate* a firma "Toderò" del 1859, due traduzioni a opera di Nievo di un articolo apparso lo stesso anno su *Le Monde illustré*. I letterati si affrontano, oppongono modelli, si rispondono, mantengono i contatti in un sistema multilinguistico che mescola traduzioni – si pensi al dibattito che oppone Voltaire e Paolo Rolli sulla poesia epica o al dibattito europeo sul teatro in cui si inserisce Manzoni – e tradizioni, come nell'epi-

stolario tra Madame de Staël e Monti che fa emergere un'immedesimazione simbiotica e un reale confronto di culture.

Francia e Italia come poli di un sistema che si allarga necessariamente all'Europa, punti contigui di fenomeni di ampia portata di cui le querelle e le corrispondenze tra autori, le scelte traduttorie, la diffusione di determinate opere rappresentano frammenti significanti e inscindibilmente interconnessi.



Jean-Louis Haquette\*

Université de Reims Champagne Ardenne – CRIMEL (EA 3311)

## PAOLO ROLLI & VOLTAIRE: MODÈLES LITTÉRAIRES ET CONTESTATION CRITIQUE

Abstract: Il dibattito critico che oppone Voltaire e Paolo Rolli testimonia il proficuo scambio transnazionale e la diffusione di modelli letterari nel Settecento europeo. In questa circolazione di valori le traduzioni svolgono un ruolo centrale. La complessa storia editoriale di testi e commenti redatti e tradotti in inglese, francese e italiano fa emergere posizioni opposte sulla poesia epica e, più in generale, sulla letteratura. Le versioni dei due letterati del celebre soliloquio di *Amleto*, d'altro canto, sottolineano concezioni diverse della traduzione, ma confluiscono alla fine nel riconoscimento del genio sublime della lingua shakespeariana.

Parole chiave: *Paolo Rolli, Voltaire, soliloquio di Amleto, dibattito critico transnazionale, modelli letterari, concezioni della traduzione.*

Au siècle des Lumières, si les littératures nationales affirment leur identité, elles le font au sein de la République européenne des lettres, communauté d'échanges dont les traductions sont une composante importante (cf. Beaurepaire 2011). Le débat qui opposa, de Londres à l'Italie, Voltaire et Paolo Rolli est un témoin de cet espace littéraire, dans lequel les débats critiques circulent bien au-delà des frontières politiques et linguistiques. Si le français est la langue internationale de cette république, le passage d'une langue à l'autre joue un rôle important dans la diffusion large des modèles littéraires<sup>1</sup>. Après avoir retracé le parcours européen des réponses de Pao-

---

\* jean-louis.haquette@univ-reims.fr

<sup>1</sup> Il convient de dire ici que, s'il fallait renvoyer à un cadre théorique, je préférerais à la notion de transfert culturel celle de polysystème. La première, insiste sur l'écart entre les cultures qui entrent en relation et les négociations et malentendus qui accompagnent le «transfert» (voir Espagne 2013). La seconde, dans l'époque qui nous occupe, est plus opératoire pour décrire et interpréter la circulation des idées dans un espace commun et sur un fond de valeurs partagées. Au-delà des variations locales, c'est dans un espace d'échanges, souvent nommé «république des lettres», que s'inscrit le débat entre Rolli et Voltaire. Son

lo Rolli à l'*Essai sur la poésie épique* de Voltaire, j'essaierai de montrer comment se jouent, dans la rivalité des traductions du célèbre monologue d'Hamlet, des questions de poétiques autant que d'identités nationales. Il peut paraître paradoxal de centrer le propos sur un intermédiaire entre l'Angleterre et l'Italie, mais on verra que la France, incarnée en l'occurrence par Voltaire, joue un rôle central dans ce débat critique, et que les traductions en sont le vecteur principal.

## 1. UN INTERMÉDIAIRE CULTUREL ACTIF

Il convient d'abord de rappeler qui est Paolo Rolli (1687–1765). Même si les musicologues européens se souviennent de lui comme librettiste de plusieurs opéras de Haendel, il demeure dans un oubli relatif hors d'Italie. Moins connu que Giuseppe Baretta, il fut pourtant un important intermédiaire culturel entre la Grande-Bretagne et l'Italie dans l'Europe des Lumières. La partie la plus importante des activités littéraires de Rolli se déroula à Londres, où il vécut de 1715 à 1744 (cf. Dorris 1967, Sinopoli 2014, Bucchi 2003). Du point de vue italien, il fut le premier traducteur du *Paradis perdu* de Milton dans la langue de Dante; sa traduction n'est pas oubliée, puisqu'elle a connu deux rééditions au début de notre siècle (Rolli 2003, 2008).

Né à Rome, d'une famille originaire de Todi, Rolli fut élève de Giovanni Vincenzo Gravina, fondateur de l'*Arcadia*, défenseur comme on le sait d'une poésie «classique» et opposant des marinistes. Partisan d'une rénovation du passé littéraire glorieux de l'Italie et nourri des grands modèles (Dante, Pétrarque, Le Tasse), Rolli se fit remarquer par ses capacités d'improvisateur. Après avoir rencontré en Italie un aristocrate anglais, Thomas Herbert, comte de Pembroke, il se rendit à Londres; il y fréquenta le cercle littéraire de la duchesse de Shrewsbury, italienne de naissance, et celui de Lord Burlington, célèbre *connoisseur*, initiateur du néo-palladianisme en Angleterre. Il enseigna l'italien à la haute aristocratie londonienne, en particulier aux filles de George III, les princesses Caroline et Amélie, et au Prince de Galles, Frédéric. Il produisit des vers qui connurent un certain succès<sup>2</sup> et procura de nombreux livrets d'opéra aux musiciens de son temps, Porpora, Bononcini, Haendel. Devenu membre de l'Académie royale de musique, il entretint plusieurs polémiques au sujet de la musique italienne (voir Dorris 1967: 192–204). Il eut aussi une activité régulière de traducteur, avec une large palette de langues: de l'italien à l'anglais (Boc-

---

caractère transnational, tout en incluant une forte présence de représentations nationales, est structurant. Je rejoins ici la position de Sinopoli (2014). Sur l'utilisation littéraire de la notion de polysystème, voir d'Hulst (1987) et la synthèse de Dimic (1993).

<sup>2</sup> On compte plus d'une dizaine d'éditions, en Angleterre et en Italie, de ses *Rime*.

cace, Arioste), de l'anglais à l'italien (Steele, Milton), du latin à l'italien (Virgile, Overbecke), du grec à l'italien (Anacréon). La plus grande partie de ces traductions parut à Londres.

Du point de vue qui nous intéresse, il fut surtout, comme on l'a signalé, traducteur de Milton, dont la poésie l'avait visiblement saisi, alors même qu'elle était fort éloignée, par son appartenance générique comme par son style, de ses productions versifiées ainsi que des modèles qui lui étaient naturels. Cette admiration s'ajouta à son attachement au Tasse pour le conduire à croiser le fer avec l'auteur de la *Henriade*, en publiant en 1728, en anglais, *Remarks upon Mr. Voltaire's Essay on the Epic Poetry of the European Nations* (Rolli 1728a)<sup>3</sup>.

## 2. L'AUTORITÉ DÉFIÉE: ROLLI & L'ESSAI SUR LA POÉSIE ÉPIQUE

Dans le domaine du débat littéraire, la contribution de Paolo Rolli, même si elle a été éclipsée par la célébrité de Voltaire, n'est pas négligeable. D'après Silvio Fassini (1907) et Simone Carpentari-Messina (1978), Voltaire, qui ne consacre à Rolli qu'une très brève mention négative<sup>4</sup>, aurait tenu compte de ses remarques dans la version français de *l'Essai sur la poésie épique* de 1733. L'intérêt du débat n'est cependant uniquement là. Il réside dans la conception de la littérature, et non seulement de la littérature italienne ou anglaise, qui pousse Rolli à s'opposer à l'autorité déjà réelle de l'auteur d'*Œdipe* puis de la *Henriade*. J'insisterai ici sur l'histoire éditoriale de ses *Remarks*, qui est révélatrice des enjeux liés à cette polémique. Même si l'on peut considérer qu'avoir pour «ennemi» Voltaire pouvait entrer dans une stratégie auctoriale, il me semble bien que d'autres motivations sont à l'œuvre. On peut rappeler, par ailleurs, que c'est 26 ans après la publication de l'essai voltairien que Baretti (1753) lancera en anglais sa propre réponse, intitulée *A Dissertation upon the Italian Poetry in which are interspersed some Remarks on Mr. Voltaire's Essay on the Epic Poets*.

Pour mieux comprendre la portée critique que les *Remarks* possèdent dans le parcours de Rolli, il faut commencer par retracer l'histoire éditoriale, bien connue mais compliquée, de *l'Essai sur la poésie épique* de Voltaire,

<sup>3</sup> Le débat avec Voltaire a été déjà présenté et analysé par Fassini (1907) et Carpentari-Messina (1978).

<sup>4</sup> «[...] quiconque écrit en vers doit écrire en beaux vers, ou ne sera point lu. Les poètes ne réussissent que par les beautés de détail. Sans cela Virgile et Chapelain, Racine et Campistron, Milton et Ogilby, le Tasse et Rolli, seraient égaux.» Lettre à Jacob Vernet, 14 septembre 1733 (Best D 653), citée dans Carpentari-Messina (1978 : 103, n. 15).

pour la croiser avec le parcours de la réponse qu'il suscite chez l'auteur italien.

Voltaire, âgé de 32 ans, avait été forcé de s'exiler à Londres à cause de son affaire avec le chevalier de Rohan<sup>5</sup>. Il avait emporté dans ses bagages le manuscrit de la *Henriade*, œuvre qui devait confirmer son statut littéraire de grand écrivain, suite au succès déjà obtenu avec *Œdipe* en 1718<sup>6</sup>. Afin de préparer l'opinion à l'édition londonienne du texte, mais surtout d'accompagner la souscription qui avait été lancée pour financer la publication de l'épopée, Voltaire écrit, en anglais, et publie en 1727, *An Essay on the Epic Poetry of European Nations. From Homer down to Milton* (Voltaire 1727)<sup>7</sup>. Le texte est une manière de préface à son œuvre épique. Il parcourt en neuf chapitres le chemin qui mène à sa propre épopée, partant bien sûr d'Homère, dont il fait un éloge mitigé, pour arriver à Milton, en passant par Virgile, Lucain, Trissin, Camoens, Le Tasse et Ercilla<sup>8</sup>.

C'est dès le début de l'année suivante, que Paolo Rolli publie ses *Remarks upon Mr. Voltaire's Essay on the Epic Poetry of the European Nations*. L'ouvrage est composé comme une série de notes au texte de Voltaire. La disposition typographique est celle que l'on trouve à la fin des ouvrages poétiques de l'époque: reprise d'un passage du texte source et commentaire. Après une introduction de 5 pages, trente-neuf passages sont commentés, portant essentiellement sur Homère, sur le Tasse, et sur Milton (toutes les pages consacrées au poète anglais sont annotées). L'avertissement insiste sur Le Tasse et sur Milton, soit les poètes épiques modernes qui représentent respectivement sa patrie et de son pays d'adoption. Il faut insister sur cette double défense: Rolli ne s'enflamme pas uniquement en faveur de la littérature italienne. Certes il considère que Voltaire n'a qu'une connaissance de seconde main de la littérature italienne et profère des accusations injustifiées contre Le Tasse et plus généralement contre la poésie italienne, qui serait affligée d'un goût pour le faux brillant. Mais il défend aussi la sublimité de Milton, qui excède le cadre rationalisant de la poétique épique

<sup>5</sup> L'histoire en a retenu la réplique voltairienne: «Je commence mon nom, vous finissez le vôtre» (voir Pomeau 1985).

<sup>6</sup> Si le succès fut littéraire, il fut aussi lié au scandale des amours incestueuses supposées par l'opinion publique entre le Régent et sa fille aînée, la duchesse de Berry.

<sup>7</sup> L'essai est publié à la suite de *An Essay upon the Civil Wars of France. Extracted from Curious Manuscripts*. Cet essai historique est aussi lié à la *Henriade*, qui célèbre l'action pacificatrice d'Henri IV. Le texte, à cause de la censure, fut publié en Hollande en 1729 dans la traduction de l'abbé Granet.

<sup>8</sup> La présence de Trissin (*L'Italie libérée des Goths*, 1547) et d'Ercilla (*La Araucana*, 1589) est inattendue et montre l'intérêt de Voltaire pour les tentatives de renouvellement du genre épique.

voltairienne<sup>9</sup>. En se faisant l'avocat de deux auteurs qu'il admire, face à des accusations jugées injustes, c'est aussi une certaine idée de la poésie qu'il défend. Elle privilégie l'effet sur le lecteur au respect des codes poétiques, l'énergie des images aux bienséances, le sublime au beau<sup>10</sup>.

C'est aussi en 1728 que Voltaire fait paraître la *Henriade*. En mai de la même année, sans l'aveu de Voltaire, l'abbé Desfontaines (1685-1745) publie sa traduction de l'*Essai*. Dès le mois de juillet, soit avec un temps de réaction très bref, paraît la traduction française des remarques de Rolli (1728b), par l'abbé Antonini<sup>11</sup>. La «Préface du traducteur» est claire: il espère arrêter en France «les idées désavantageuses que M. de Voltaire y pourrait inspirer de nos Auteurs, comme M. Rolli les a prévenues en Angleterre» (Rolli 1728b : n.p. [ii]).

Il est vraisemblable que Rolli soit intervenu dans la publication de la traduction. Il était sans doute désireux d'accompagner le parcours du texte voltairien, jugeant utile ne pas le laisser sans contestation en France non plus. Comme il n'écrivait pas le français, il s'adressa à un traducteur. On ne sait quels furent les liens entre l'auteur et son traducteur. Celui-ci, dans la préface, se réclame clairement de l'anti-marinisme, dans la lignée de Gravina. Il est possible que l'abbé Antonio Conti, longtemps établi à Paris, et que Rolli connaissait, ait servi d'intermédiaire<sup>12</sup>.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. En effet, parallèlement à son combat avec Voltaire, Rolli avait entrepris la traduction en italien du *Paradis perdu* de Milton (ce qui justifie en partie l'insistance sur ce poème dans les *Remarks*)<sup>13</sup>. Les six premiers livres paraissent à Londres en 1729 (Rolli 1729), la même année que la première traduction française de Dupré de Saint-Maur

<sup>9</sup> La position de Rolli s'appuie en partie sur les célèbres analyses d'Addison dans sa série d'articles du *Spectator* en 1712 (voir Forlesi 2017).

<sup>10</sup> Il n'est pas possible ici d'entrer dans un examen détaillé de ces idées, qui mériteraient d'être replacées dans le cadre de l'évolution des paradigmes poétiques dans l'Europe des Lumières. On se contentera d'en indiquer, chemin faisant, quelques caractéristiques.

<sup>11</sup> Après des études à Naples, Annibale Antonini (1702–1755) fut pendant 25 ans maître de langue italienne à Paris. Il est l'auteur d'une grammaire italienne et d'un dictionnaire italien, latin, français qui eurent un certain succès. Il eut aussi une activité de traducteur et d'éditeur de textes italiens à Paris (voir *Dizionario bibliografico degli italiani* 1961).

<sup>12</sup> Rolli (1730: 282) évoque une conversation autour de Milton chez l'abbé Conti dans ses *Osservazioni*. L'abbé Antonio Conti (1677–1749), oratorien, séjourna à Londres (1715–1718) puis à Paris jusqu'en 1726; il fut un proche du comte de Caylus et de sa mère. Sur son influence littéraire, voir Hamm (1956) et Robertson (1923).

<sup>13</sup> Fassini (1907: 88, n. 5) a pu montrer que Rolli avait commencé cette traduction dès juin 1717, soit deux ans après son arrivée à Londres. Sur le travail de de Rolli sur la traduction de Milton, voir Bucchi (2006).

à Paris<sup>14</sup>. L'année suivante, en 1730, la traduction des six premiers livres est imprimée en Italie, à Vérone, chez Tumermani, et dédiée à Maffei. Rolli l'accompagne cette fois d'une version italienne des *Remarks* avec le titre suivant: *Osservazioni sopra il libro del signor Voltaire che esamina l'epica poetica delle nazioni europee scritto originalmente in Inglese e in Londra stampate nel 1728 poi nella propria lingua tradotte*.

Dans une lettre de 1737, Rolli expliquera cette association, qui n'est pas justifiée uniquement par le fait que Milton fasse l'objet d'une partie des remarques:

In fronte alla ristampa fatta dal Tumermani in Verona della mia traduzione de' sei primi libri Miltoniani come primo saggio dell'opra or compiuta, si ristampò quella mia risposta da me tradotta in nostra lingua ed iscritta al mio vecchio amico marchese Scipione Maffei. V. E. [...] vedrà con quale acce inchiostro gl'Italiani, che non son mai gli aggressori, san vendicarsi di chi gli offende. Sono però i Francesi scusabili per tener sempre contra noi l'arco teso, e a dritto e a torto ferirci: siamo i soli che con miglior armi, del pari che con miglior senno, ogni volta che insolentemente n'escono, gli ripuliamo nei lor angusti confini (citée dans Fassini 1907: 99)<sup>15</sup>.

Le vocabulaire est terriblement belliqueux et Rolli file la métaphore guerrière, qui semble presque renvoyer aux guerres d'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle... Il est donc bien question de la littérature nationale italienne, et de sa défense face à l'ennemi français, mais la dédicace à Maffei indique aussi un manifeste en faveur d'une certaine idée de la littérature.

Lorsqu'en 1733, Voltaire, ayant réécrit l'*Essai sur la poésie épique* en français (et l'ayant modifié en partie) le fait paraître, Rolli ne réagit pas par une réédition des *Remarques* françaises. Il savoure peut-être les modifications concernant la littérature italienne comme une prise en compte implicite des critiques. C'est, on l'a vu, l'opinion de Fassini et Carpentari-Messina. Indépendamment de la polémique londonienne, puis parisienne, Rolli va cependant persister à continuer de joindre à sa traduction de Milton les *Remarks*, devenues *Osservazioni*<sup>16</sup>. Dans l'édition in-12 de 1740, toujours chez Tumermani à Vérone, mais avec une fausse adresse de Paris, le second

<sup>14</sup> Le fait mérite d'être souligné: dans la réception continentale du *Paradis perdu*, la France ne sert pas de relai vers l'Italie, et la diffusion se fait simultanément dans les deux pays, grâce à Paolo Rolli. Il faut signaler qu'en France c'est l'abbé Antonio Conti qui fut l'un des premiers à s'intéresser au poème de Milton (voir Gillet 1975).

<sup>15</sup> Lettre à Domenico Passionei (nonce apostolique à Vienne), Londres, 23 avril 1727.

<sup>16</sup> Il faut préciser que l'édition complète de la traduction du *Paradis perdu* (Londres, Charles Bennet, 1735) ne les inclut pas. Comme elles ont paru en anglais à Londres, Rolli ne les ajoute pas; la traduction italienne des *Osservazioni* est donc bien destinée au public italien (alors que la traduction du poème de Milton était d'abord destinée aux Anglais italophiles).

volume est occupé par une vie de Milton, les essais d'Addison, traduits en italiens, et les *Osservazioni*. Ces dernières occupent 100 pages sur 267. Alors qu'elles étaient en tête du volume, en 1730, elles sont situées à la fin, et font partie de l'apparat critique qui accompagne le texte, au même titre que les essais d'Addison. En 1742, dans la grande édition in-folio, toujours chez Tumermani, elles sont toujours présentes, en fin de volume<sup>17</sup>. Malgré leur position finale, on les entrevoit, dans les deux éditions, dès la page de titre sous la désignation large: «Aggiunte alcune osservazioni critiche».

De cette histoire éditoriale qui s'étend sur 12 ans<sup>18</sup>, on ne peut que conclure que Rolli accordait une importance toute particulière à sa réponse à Voltaire: il s'agissait de défier son autorité pour rétablir ce qu'il estimait une vision juste de la littérature italienne comme du chef d'œuvre dont il s'était fait le héraut italien. Mais ces remarques, qui n'étaient pas faites d'abord pour être lues de façon indépendante, gagnèrent finalement leur autonomie. Elles remplacent en quelque sorte l'art poétique que Rolli n'a jamais écrit. Elles réunissent Le Tasse et Milton, malgré leurs différences, comme modèles poétiques<sup>19</sup>. Il s'agit aussi du texte le plus international de Paolo Rolli, puisqu'on en compte trois versions, en anglais, en français, et finalement en italien.

### 3. POÉTIQUE DE LA TRADUCTION: REGARDS CONTRASTÉS SUR LE MONOLOGUE «TO BE OR NOT TO BE»

Le défi à Voltaire se prolonge, de façon plus discrète, à propos de la traduction du monologue «Être ou ne pas être» d'*Hamlet*. On se souvient que Voltaire en avait donné une traduction dans la version anglaise des *Lettres philosophiques*, en 1733 (Voltaire 1733)<sup>20</sup>, puis dans la version française, l'année suivante (Voltaire 1734)<sup>21</sup>. Paolo Rolli publie à Londres, en 1739,

<sup>17</sup> Elles y occupent les pages 71–96.

<sup>18</sup> Et même au-delà, car les *Osservazioni* sont toujours présentes la réédition de 1758 (Paris [Venise], Bartolomeo Occhi).

<sup>19</sup> Rolli répond longuement aux critiques de Voltaire au sujet de ces deux auteurs, en défendant notamment la liberté d'invention, contre une approche 'rationalisante'. Les 'fictions' et les 'épisodes' mis en cause par le critique français sont justifiés en grande partie par l'effet sur le lecteur et au nom de l'imagination poétique. La défense du célèbre «darkness visible» de Milton est notamment caractéristique de cette approche (Rolli 1740: 288–292). Rolli y défend la liberté du grand poète d'oser («aventurarsi») par opposition à l'historien qui ne doit pas se risquer aux envols poétiques («poetici voli»).

<sup>20</sup> Lettre XVIII. Le texte anglais et la traduction étaient donnés tous les deux, ce qui ne laisse pas de surprendre dans un texte destiné au public anglais.

<sup>21</sup> Seule la «traduction» est donnée.

à la suite de la traduction des *Odes* d'Anacréon (Rolli 1939: 97–99), sa propre version, en italien, qui est la première dans cette langue. On retrouve ici la centralité du relais français entre l'Angleterre et l'Italie, et la position cardinale acquise par Voltaire dans le champ littéraire<sup>22</sup>.

L'auteur de la *Henriade* avait introduit ce qui est en fait une imitation partielle du célèbre monologue, en rappelant la supériorité de l'original et en utilisant l'opposition topique entre peinture et gravure: «J'ai hasardé de traduire quelques morceaux des meilleurs poètes anglais: en voici un de Shakespeare. Faites grâce à la copie en faveur de l'original; et souvenez-vous toujours, quand vous voyez une traduction, que vous ne voyez qu'une faible estampe d'un beau tableau» (Voltaire 1879a: 149).

Il défend aussi sa conception de la traduction, qui privilégie l'idée sur la forme: «Ne croyez pas que j'aie rendu ici l'anglais mot pour mot; malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énervent le sens! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie» (Voltaire 1879a: 149).

Le recours à l'anathème et à l'image biblique donne une véhémence certaine à la formulation de ce qui est la position dominante à l'époque. Paolo Rolli ne la partage pas du tout: pour lui traduire doit donner la priorité au texte de départ sur l'adaptation à la poétique ou au goût du public visé; car, si Voltaire affirme privilégier le sens, c'est qu'il juge la poétique shakespearienne inacceptable par le goût de la «nation française». Sans s'étendre sur ses motivations, Rolli indique brièvement ce qui l'a conduit à traduire le monologue en italien:

Monsieur de Voltaire, in una delle sue Lettere sovra la nazione britannica, ragionando del famoso tragico Shakespeare, per darne qualche saggio tradusse il soliloquio nella tragedia d'Hamleto principe di Danimarca. Questa litteral traduzione mostrerà quant'egli deviò da' sentimenti e dallo stile di quell'originalmente sublime Poeta. I Versi originali sono 32, tradotti 29 (Rolli 1939: 96).

De façon assez inattendue, cette traduction est comme une apostille aux *Remarks*: il s'agit toujours de contredire Voltaire, et de montrer, comme à propos de Milton, qu'il ne rend pas justice au sublime de cette poésie, dont ni le style, ni les idées ne sont en fait respectés. Voilà comment naquit la première traduction en italien du monologue «To be or not to be»: pour montrer aux Anglais qui lisaient l'italien<sup>23</sup> que leur grand dramaturge avait

<sup>22</sup> Le fait que ses idées soient critiquées ne remet pas en cause cette position; les polémiques contribuent même d'une certaine façon à la confirmer.

<sup>23</sup> Il faut bien être conscient, dans ces débats, des destinataires visés, dont le système de référence n'est pas absent de l'esprit des auteurs. L'abbé Antonini accuse d'ailleurs Voltaire d'avoir voulu «jeter de la poudre aux yeux» des Anglais en faisant quelques éloges

été trahi par l'auteur de la *Henriade*. C'est donc bien toujours l'autorité de Voltaire qu'il s'agit de défier, mais c'est aussi une poétique, moderne, de la traduction qui s'affirme. La conception rollienne est en effet à bien des égards encore la nôtre; elle est résolument tournée vers le texte dont elle veut s'efforcer de faire sentir les beautés, et non plus vers le public auquel il faudrait adapter l'auteur. Cette conception avait d'ailleurs déjà été explicitée dans la «Vita di Milton», qui accompagne la publication de la traduction des six premiers chants du *Paradis perdu*, à Londres en 1729. Il convient de citer un peu longuement le texte, car s'il peut apparaître comme un plaidoyer *pro domo sua*<sup>24</sup>, il possède aussi une dimension de manifeste de traduction:

Di questa mia traduzione io penso ch'ella sia la più esatta metafrasi che siasi mai letta, e ciò per l'estrema correlazione delle sintassi nelle due lingue e particolarmente nello stil miltoniano; e siccome io pretendo d'aver non solo literalmente tradotto i sensi di Milton, ma pur anche la poesia; così dico non esser nell'opera mia parte alcuna ch'io voglia scusare come deficiente di sublimità e poetica bellezza per aver voluto esser traduttor litterale. No, non basta per ben tradurre tali opere spiegarne il senso in altra lingua. Tutte le più trasportatrici bellezze che in delicati e talor minutissimi tratti scintillano, tutte allora si perdonano, poichè lo scheletro solo, e non il bellissimo corpo nelle sue intere fattezze e negli ornamenti della vaghissima veste, allor se ne mostra (Rolli 1730: 157)<sup>25</sup>.

La position de Rolli va à l'encontre de la doxa de son époque, la traduction littérale des poètes, surtout modernes, étant généralement dévalorisée. Ici, sur une prémisse contestable (la proximité syntaxique de l'anglais et de l'italien) c'est une défense et illustration de la littéralité de la traduction que se livre Rolli. Elle le conduit à utiliser un hellénisme, *metafrasi*, pour souligner son attachement à la lettre du texte<sup>26</sup>. Pour notre poète, traduire littéralement est la condition nécessaire de la préservation des beautés

---

de Milton pour mieux diffamer ensuite le *Paradis perdu*. Cf. la «Préface du traducteur» dans Rolli (1728a: n. p. [xi]).

<sup>24</sup> Le passage cité suit la mention de la parution en France de la traduction de Dupré de Saint-Maur, dont Rolli regrette qu'il n'ait pas mieux compris l'original. Il affirme que sa traduction en fera voir les erreurs et les manques.

<sup>25</sup> Comme la «Vita di Milton» n'est pas paginée dans l'édition londonienne de 1729, je la cite dans l'édition véronaise Tumermani de 1730. La page de titre de cette édition n'annonce pas la vie de Milton (Rolli 1730: 115–164) qui suit les *Osservazioni*. Celles-ci, en revanche, sont mentionnées sur la page de titre. L'ordre des pièces est inhabituel, car c'est généralement la vie de l'auteur qui est en tête de volume, après les pièces dédicatoires. Cela montre bien l'importance qu'accorde Rolli à ses remarques, qui peuvent être vues comme une introduction à Milton.

<sup>26</sup> Le mot est absent des éditions du *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. En revanche il est attesté, à partir du français «métaphrase», dans Roujoux (1826: 309).

poétiques de l'original. Il ne suffit donc pas de rendre le sens, mais les beautés de la forme, ce qui exige une fidélité stylistique. Le changement de paradigme s'exprime dans le choix d'un renouvellement des métaphores et d'une valorisation inversée liée à l'acte de traduction. L'image de l'estampe, inférieure au tableau, est remplacée par celle du squelette et de la forme extérieure du corps: pour Rolli la traduction n'est inférieure à l'original (comme l'estampe au tableau) que si elle sacrifie la forme. Elle aboutit alors à la réduction de la poésie à son squelette. La vraie traduction consiste à «transporter» les beautés d'une langue à une autre. Pour contestable que soit le point de départ, qui fait bon marché de la différence des structures des langues, l'insistance sur la matérialité langagière du style poétique est remarquable. La volonté de fidélité se traduit aussi dans une disposition typographique très particulière: Rolli adopte dès l'édition londonienne de 1730 une double numérotation des vers: de la traduction à gauche, de l'original en bout de ligne à droite.

On notera enfin que, comme dans le cas de Shakespeare, le sublime est la notion alléguée par Rolli pour rendre compte du génie poétique. Ici aussi c'est d'un changement de paradigme qu'il s'agit: c'est bien le sublime qui rendra acceptable, même aux yeux d'un Voltaire, certains aspects de la poétique miltonienne fort éloignés des normes classiques ou néo-classiques. La poétique du beau commence à céder la place à l'esthétique du sublime, ce qui est un basculement majeur dans la réflexion critique européenne<sup>27</sup>.

Cette vision de Shakespeare s'exprimait déjà dans les *Osservazioni*, où le dramaturge anglais était loué pour l'énergie de son théâtre, au-delà de la question des bienséances qui occupera la critique française tout au long du siècle, et Voltaire en premier lieu: «Quel che farà sempre scintillare la gloria dell'inglese tragico Shakespar [sic!] sul teatro Britanno, è quella forza d'evidenza nel dipingere i caratteri degl'Inglesi et de' Romani grand'uomini nelle sue tragedie; sì vivamente rappresentandoli nelle loro virtù, temperamenti e difetti» (Rolli 1740: 297).

Cette «force d'évidence» est liée au refus de l'idéalisation, à une proximité avec l'humanité saisie dans sa vérité. Il ne s'agit pas ici, puisqu'on est au théâtre, d'une simple reprise de la tradition rhétorique de l'hypotypose, mais d'une inflexion esthétique, qui relativise la question des bienséances. Reprenant la vieille question de savoir si, au théâtre, il faut plutôt représenter

---

Il est bien sûr un synonyme savant de traduction, mais témoin de l'insistance de Rolli sur la littéralité.

<sup>27</sup> Une étude détaillée de la conception du sublime dans la pensée critique de Rolli permettrait de montrer dans quelle mesure l'auteur, tout en restant tributaire de Longin et de Boileau, s'inscrit dans un sublime de l'origine primitive, qui comporte une sombre grandeur, dont Burke sera le théoricien.

les hommes tels qu'ils sont ou tels qu'ils devraient être, Rolli répond sans ambiguïté:

Gli uomini possono esser rappresentati dell'arte, o com'eglino sono, o com'esser dovrebbero; ma il descriverli come sono, è a mio senso assai più difficile, non che più dilettevol più utile, perché gli spettatori gli ritrovano più rassomiglianti a se stessi; onde il verisimile acquista allora tutte le forze del vero per far più viva quelle impressione nello spettatore, la quale è il gran fine dell'opra, e la maggior gloria del poeta (Rolli 1740: 297).

Ici encore les règles sont subordonnées au plaisir du spectateur, qui est la pierre de touche du théâtre. Rolli prend le même parti que les partisans du coloris en peinture, tels De Piles quelques années plus tôt, celui de la force de la représentation, qui repose sur les couleurs de la réalité. Cette poétique de la vive peinture, qui a eu longue hérédité européenne (voir Hénin 2003), est répétée à plusieurs reprises dans les *Osservazioni*. Elle y prend un tour nouveau au moins par sa formulation, car il s'agit de donner corps à l'invisible: «Occupare gli occhi di chi ascolta o legge, del pari che la mente, dando corpo e visione a cose che non gli hanno, è l'incanto della Poesia» (Rolli 1740: 357).

Les questions de traduction ne sont donc pas affaire de linguiste seulement, mais sont liées à un ensemble de convictions, qui font de Rolli un acteur intéressant du renouvellement des paradigmes littéraires de son temps, entre Angleterre, France et Italie.

C'est sur une note plus paradoxale que j'ai choisi de clore ce parcours. Voltaire lui-même, bien qu'horripilé par la vogue grandissante de Shakespeare sur le continent européen, exprime parfois de façon inattendue sa fascination face à Shakespeare, et ce au moment même où il prend les armes contre le «sauvage ivre» qui menace le système dramatique français. Il se rapproche de façon inattendue de Rolli, car c'est la traduction littérale qui se fait la révélatrice de la vraie grandeur de la poésie anglaise comme du barde britannique. Dans son *Appel à toutes la nations d'Europe* (1761), réponse à un article du *Journal encyclopédique* qui osait préférer Shakespeare à Corneille, Voltaire donne en effet la traduction littérale du monologue «To be or not to be». Cette traduction doit en révéler la vulgarité, dont la version des *Lettres philosophiques* avait gommé les aspérités. Pourtant, alors même que Voltaire s'attarde à «démolir» le texte célèbre, il concède une réelle grandeur non seulement à la langue anglaise, mais aussi au monologue lui-même, qui relève finalement d'un certain sublime, celui d'une beauté irrégulière mais puissante. Sans remettre en cause le credo «classique» de l'auteur de la *Henriade*, cette concession à la possibilité d'un autre goût, dont Homère, La Bible, Milton et Shakespeare peuvent être les représentants, contient en germe une autre esthétique, qui s'affirma au long du siècle:

À travers les obscurités de cette traduction scrupuleuse, qui ne peut rendre le mot propre anglais par le mot propre français, on découvre pourtant très-aisément le génie de la langue anglaise; son naturel, qui ne craint pas les idées les plus basses, ni les plus gigantesques; son énergie, que d'autres nations croiraient dureté; ses hardiesses, que des esprits peu accoutumés aux tours étrangers prendraient pour du galimatias. Mais sous ces voiles on découvrira de la vérité, de la profondeur, et je ne sais quoi qui attache, et qui remue beaucoup plus que ne ferait l'élégance; aussi il n'y a presque personne en Angleterre qui ne sache ce monologue par cœur. C'est un diamant brut qui a des taches: si on le polissait, il perdrait de son poids (Voltaire 1879b: 203).

ANNEXE: *HAMLET*, III, 1

*Shakespeare (1995: 204 et 206)*

To be, or not to be, that is the question –  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune,  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And by opposing end them: to die, to sleep –  
 No more; and by a sleep, to say we end  
 The heart-ache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to – 'tis a consummation  
 Devoutly to be wished. To die, to sleep –  
 To sleep, perchance to dream – aye, there's the rub,  
 For in that sleep of death, what dreams may come,  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause. There's the respect  
 That makes calamity of so long life:  
 For who would bear the whips and scorns of time,  
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
 The pangs of despised love, the law's delay,  
 The insolence of office, and the spurns  
 That patient merit of the unworthy takes,  
 When he himself might his quietus make  
 With a bare bodkin? Who would fardels bear,  
 To grunt and sweat under a weary life,  
 But that the dread of something after death,  
 The undiscovered country, from whose bourn  
 No traveller returns, puzzles the will,  
 And makes us rather bear those ills we have,  
 Than fly to others that we know not of.  
 Thus conscience does make cowards of us all,

And thus the native hue of Resolution  
 Is sicklied o'er, with the pale cast of thought,  
 And enterprises of great pitch and moment,  
 With this regard their currents turn awry,  
 And lose the name of action.

*Voltaire (1879a: 149)*

Demeure; il faut choisir, et passer à l'instant  
 De la vie à la mort, ou de l'être au néant.  
 Dieux cruels! s'il en est, éclairez mon courage.  
 Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,  
 Supporter ou finir mon malheur et mon sort?  
 Qui suis-je? Qui m'arrête? Et qu'est-ce que la mort?  
 C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;  
 Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille;  
 On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil  
 Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.  
 On nous menace, on dit que cette courte vie  
 De tourments éternels est aussitôt suivie.  
 O mort! Moment fatal! Affreuse éternité!  
 Tout cœur à ton seul nom se glace, épouvanté.  
 Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie,  
 De nos Prêtres menteurs bénir l'hypocrisie,  
 D'une indigne maîtresse encenser les erreurs,  
 Ramper sous un Ministre, adorer ses hauteurs,  
 Et montrer les langueurs de son âme abattue  
 À des amis ingrats qui détournent la vue?  
 La mort serait trop douce en ces extrémités;  
 Mais le scrupule parle, et nous crie: «Arrêtez.  
 Il défend à nos mains cet heureux homicide,  
 Et d'un Héros guerrier fait un chrétien timide.

*Rolli (1739: 97–99)*

Essere o no, la gran Questione è questa:  
 Qual nella Mente è forte più? Soffrire  
 Colpi e Saette d'oltraggiosa Sorte;  
 O prender l'Armi contra un mar d'Affanni,  
 E dar loro, in opporsi, *a un tratto* il fine?  
 Morir! Dormire: Altro non è. Nel Sonno,  
 Dicon, che fine avrà il Cordoglio, e mille,  
 Retaggio della Carne, altre Sciagure:

Consumazion, d' avida Brame oggetto!  
 Morir! Dormir! Dormir? forse Sognar! Ah  
 Qui è l'Intoppo! Chè in quel Sonno di Morte  
 Quai Sogni possan venir poi che avremo  
 Scossa alla fin questa mortale Spoglia:  
 Sospendon l'Alma. Ecco il Ristesso ond'anno  
 Nostre Calamità si lunga Vita.  
 Altrimente, Chi mai soffrir le atroci  
 Del suo tempo vorrai Sferzate e Scherni,  
 Torri d'Oppressione, Onte d'Orgoglio,  
 Fiere Agonie di disprezzato Amore,  
 Leggi indugiate, Autorità insolente,  
 E quei che il Merto paziente *oppresso*  
 Aspri riceve dal Demerto Oltraggi;  
 Quando ci dar si potesse alta Quietè  
 Con la punta d'un Ago? E chi la grave  
 Soma portar vorria; Chi sotto a stanca  
 Vita, gemer, sudar; senza il Terrore  
 Di spaventevol Cosa appo la Morte?  
 Quelle Contrade incognite dal cui  
 Confine mai Viaggiator non torna,  
 La Volontà sgomentano, e ci fanno  
 Piuttosto i Mali sostener presenti;  
 Che sciorre ad altri sconosciuti il volo.  
 Coscienza Così di tutti Noi  
 Tanti Codardi fa; così 'l nativo  
 Suo robusto Color Risoluzione  
 Smarrisce in pensierosa Pallidezza:  
 E le Imprese di grande Auge e Momento  
 Arrestate da un tal Riguardo; svolgono  
 Lor Corrente, e d'Azzion perdono il Nome.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Baretti, G. (1753). *A Dissertation upon the italian poetry in which are interspersed some remarks on Mr. Voltaire's Essay on the epic poets*. London: R. Dodsley.
- Beaurepaire, P.-Y. (2011). *L'Europe au siècle des Lumières*. Paris: Ellipses.
- Bucchi, G. (2003). L'italiano in Londra: Paolo Rolli editore dei classici italiani. *Versants*, 43, 229–265.
- Bucchi, G. (2006). Un esemplare del *Paradiso perduto* postillato da Paolo Rolli. *Seicento & Settecento*, 1, 55–76.
- Carpentari-Messina, S. (1978). Voltaire et Paolo Rolli: les deux versions de *l'Essai sur la poésie épique*. In L. Desvignes (éd.), *Travaux compara-*

- tistes (p. 81-110). Saint-Etienne: Centre d'études comparatistes et de recherche sur l'expression dramatique.
- D'Hulst, L. (1987). *L'Évolution de la poésie en France (1780-1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques*. Louvain: Leuven University Press.
- Dimic, M. V. (1993). Polysystem Theory. In I. Makaryk (éd.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (p. 151–155). Toronto: University of Toronto Press.
- Dizionario bibliografico degli italiani* (vol. 3). (1961). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Dorris, G. E. (1967). *Paolo Rolli and the italian circle in London, 1715–1744*. La Haye: Mouton.
- Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres, 1*. Texte disponible en ligne à la page <http://journals.openedition.org/rsl/219>, consulté le 30/01/2019.
- Fassini, S. (1907). Paolo Rolli contro il Voltaire. *Giornale Storico della letteratura italiana, XXXIX*, 83–98.
- Forlesi, S. (2017). Una polemica «mediata» tra Addison e Voltaire intorno al genere epico. Lo *Spectator* nel cantiere del *Paradiso perduto* di Paolo Rolli. In G. Bucchi & C. E. Roggia (éds.), *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi* (p. 81–91). Ravenna : Longo.
- Gillet, J. (1975). *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*. Paris: Klincksieck.
- Hamm, V. (1956). Antonio Conti and English aesthetics. *Comparative Literature, VIII*, 12–27.
- Hénin, E. (2003). *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève: Droz.
- Pomeau, R. (1985). *Voltaire en son temps. Vol. 1. D'Arouet à Voltaire*. Oxford: Voltaire Foundation / Paris: J. Touzot.
- Robertson, G. (1923). *Studies in the genesis of romantic theory in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rolli, P. (1728a). *Remarks upon Mr. Voltaire's Essay on the epick poetry of the european nations*. London: T. Edlin.
- Rolli, P. (1728b). *Examen de l'Essai de M. de Voltaire sur la poésie épique par M. Paul Rolli. Traduit de l'Anglais, par M. L. A\*\**. Paris: Rollin fils.
- Rolli, P. (1729). *Del paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton, libri sei, parte prima, tradotti da Paolo Rolli, compagno della Reale Società in Londra, l'acclamato nell'Accademia degli'intronati in Siena, accademico quirino e pastore arcade in Roma*. London: Samuel Aris.

- Rolli, P. (1730). *Il Paradiso perduto di John Milton*. Verona: Tumermani.
- Rolli, P. (1740). *Il Paradiso perduto di John Milton*. Paris [Verona]: Tumermani.
- Rolli, P. (1939). *Delle odi di Anacreonte*. London: s.e.
- Rolli, P. (2003). *Il Paradiso perduto di John Milton*, éd. F. Longoni. Roma: Salerno «I Diamanti».
- Rolli, P. (2008). *Il Paradiso perduto di John Milton*, éd. L. Alcini, Roma: Aracne.
- Roujoux, P. G. (1826). *Dizionario classico francese italiano* (vol. 2). Paris: Librairie classique élémentaire.
- Shakespeare, W. (1995). *Hamlet*, édition bilingue. Paris: Flammarion GF.
- Sinopoli, F. (2014). Dalla repubblica letteraria alla letteratura europea: Paolo Rolli tra Italia e Inghilterra. In B. Alfonzetti et al. (éds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Roma: Adi Editore. Texte disponible en ligne à la page [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581), consulté le 30/01/2019.
- Voltaire (1727). *An Essay on the Epic Poetry of European Nations. From Homer to Milton*. London: Samuel Jallason.
- Voltaire (1733). *Letters concerning the english nation*. London: C. Davis, A. Lyon.
- Voltaire (1734). *Lettres écrites de Londres sur les Anglais et autres sujets*. Rouen: Jorre.
- Voltaire (1879a). *Lettres philosophiques*. In Voltaire, *Œuvres complètes* (Vol. 22, pp. 75–188). Paris: Garnier.
- Voltaire (1879b). *Appel à toutes les nations d'Europe*. In Voltaire, *Œuvres complètes* (Vol. 24, pp. 191–222). Paris : Garnier.

PAOLO ROLLI & VOLTAIRE: LITERARY MODELS AND CRITICAL  
CONTESTATION

Summary

The critical debate between Voltaire and Paolo Rolli is an example of the fruitful transnational exchange and the diffusion of literary models in 18<sup>th</sup> century Europe; translations play a central role in this circulation of values. The complex editorial history of texts and comments written and translated into English, French and Italian brings out opposing views on epic poetry and, more generally, on literature. On the other hand, Voltaire and Rolli's versions of *Hamlet's* famous soliloquy stress different conceptions of

translation which, in any case, end up acknowledging the sublime genius of Shakespeare's language.

Keywords: *Paolo Rolli, Voltaire, Hamlet's Soliloquy, transnational critical Debate, literary Models, Conceptions of Translation.*



*Francesca Bianco\**  
Università degli Studi di Padova

LA MEDIAZIONE DI PIERRE LE TOURNEUR  
NELLE PRIME TRADUZIONI ITALIANE  
DI SHAKESPEARE (GIUSTINA RENIER MICHIEL  
E MICHELE LEONI)

Abstract: Nel complesso quadro delle trasformazioni letterarie e culturali che caratterizzano la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, uno degli episodi più determinanti e fruttuosi è la traduzione dell'opera teatrale di Shakespeare. I primi tentativi, variegati per natura e stile e risalenti agli anni '50, hanno dato raramente esiti completi, assestandosi su trasposizioni parziali dei passi ritenuti più significativi. Solo a cavallo fra queste epoche il percorso di ricezione della produzione drammatica del Bardo approda a risultati che manifestano una propria organicità. I primi esempi sono le prove di Giustina Renier Michiel e Michele Leoni. Circoscritta a una scelta di tre opere e con una diffusione molto limitata, l'esperienza della veneziana si configura come un lavoro didascalico (in prosa) dedicato alle figlie, nel quale però è presente una buona componente di studio critico, di cui è testimonianza l'apparato paratestuale. I versi di Leoni, invece, che coprono un alto numero di drammi e godono di ampia circolazione, sono privi di qualsiasi commento in questo senso e obbligano l'autore ad aderire allo stile neoclassico più altisonante, spersonalizzando l'originale in una prova di stile che snatura completamente il primo vero impatto di Shakespeare nel pubblico italiano.

Parole chiave: *traduzione, Shakespeare, XVIII secolo, XIX secolo, Giustina Renier Michiel, Michele Leoni.*

Nel complesso quadro culturale caratterizzante la fine del XVIII secolo, ancora intrisa di reminiscenze *ancien régime*, ormai sfumate nelle nuove istanze *in nuce*, tormentate e spesso involute, dell'epoca incipiente, la lingua francese si rende protagonista indiscussa di uno degli episodi più importanti per il rinnovamento culturale europeo: a essa si deve infatti la prima traduzione integrale della drammaturgia shakespeariana, grazie

---

\* francesca.bianco@unipd.it

all'alacre opera di una figura ancora oggi quasi misconosciuta. Pierre Le Tourneur, censore reale e segretario della biblioteca fra il 1771 e il 1775, dopo aver lasciato il prestigioso incarico per ragioni ancora poco chiare, dà alle stampe il frutto di un titanico lavoro d'*équipe*, già annunciato nelle pagine dell'*Année littéraire* del 1772, che appare in venti volumi a Parigi fra il 1776 e il 1783<sup>1</sup>.

Pervasa da un chiaro spirito enciclopedico di ovvia matrice illuministica, l'esperienza di cui l'ex bibliotecario reale si rende promotore e portavoce è tesa a riunire tutto il sapere sul grande drammaturgo, grazie a un imponente apparato paratestuale: ogni opera è corredata non soltanto da articolate annotazioni critiche, in cui Le Tourneur spiega le sue scelte di traduzione, riflette lasciando emergere la sua sensibilità umana e di colto lettore, approfondisce alcuni aspetti culturali o etimologici, ma anche da abbondanti documenti aggiuntivi, atti a costruire un quadro esauriente e dettagliato dell'origine e dell'esegesi del testo: dalle fonti storiche agli spartiti musicali, dai confronti con altri autori che hanno trattato l'argomento del dramma (o che l'hanno commentato) a osservazioni antropologiche sulla cultura dell'epoca coeva al Bardo.

L'impresa d'Oltralpe segna in modo profondo l'ambiente italiano, nel quale, a questa altezza cronologica, si contano soltanto traduzioni di alcune sequenze celebri ad opera, ad esempio, di Algarotti, Rolli e Crudeli e le traduzioni inedite dell'*Amleto* e dell'*Otello* di Alessandro Verri. A questi primi esperimenti parziali si aggiungono la pubblicazione del *Giulio Cesare* di Domenico Valentini, apparsa a Siena nel 1756, e il contributo di Francesco Gritti, che nel 1774 traduce il dramma del principe di Danimarca, mutuandolo però dal francese di François Ducis, che a sua volta aveva proposto un rimaneggiamento dell'originale<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le Tourneur, P. (1776–1783). La bibliografia sul traduttore è purtroppo molto circoscritta: nelle storie della letteratura francese in cui è citato il suo nome, nella maggior parte dei casi tende a essere presentata soltanto la sua *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais* e la violenta polemica con Voltaire. Un elenco più definito delle maggiori storie della letteratura francese è reperibile in Pichois (1959). Si occupano invece della traduzione del teatro shakespeariano Chevrel et al. (2014), nell'ambizioso progetto editoriale omonimo *Histoire des traductions en langue française*, diretto da Yves Chevrel e Jean-Yves Masson; Cushing (1908), unica monografia finora esistente sull'autore; Genuist (1971); Gury (1972a, 1972b, 1976); Le Tourneur (1990); Mercati-Brisset (1976); Van Tieghem (1924). Alla figura di Pierre Le Tourneur e in particolare al suo Shakespeare è infine dedicato il primo capitolo della monografia di chi scrive (*Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento*), di prossima pubblicazione.

<sup>2</sup> In realtà, il lungo percorso riguardante la ricezione di Shakespeare in Italia nel XVIII secolo è molto complesso e gode ormai di una propria letteratura divenuta secolare; fra i contributi più significativi, si vedano Collison-Morley (1916), Corona (1970), Crinò

È solo con l'avvento dell'opera letourneriana che Giustina Renier Michiel, colta nobildonna veneziana, offre al pubblico la sua versione di un primo breve ciclo di drammi: *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*, apparsi fra il 1797 e il 1801<sup>3</sup>, costruendo il proprio lavoro sulla versione francese e sull'edizione inglese curata da Pope<sup>4</sup>. L'opera, sulla quale è molto difficile reperire dati relativi alla diffusione editoriale<sup>5</sup>, sembra essersi limitata a una pubblicazione quasi privata, circoscritta all'interno della più alta aristocrazia veneziana, se si tiene conto dei sottoscrittori elencati nella *Nota de' Signori Associati alle Opere Drammatiche di Shakespeare*<sup>6</sup>. Il quadro delle prime traduzioni italiane si conclude con Michele Leoni, professore parmense che in due edizioni<sup>7</sup> propone la traduzione del teatro tragico del Bardo, con un successo editoriale maggiore rispetto a quello goduto dall'edizione vene-

---

(1950), Lombardo (1965, 2000), Nulli (1918), Praz (1944, 1948, 1956, 1969), Pujante e Hoenselaars (2003), Rebora (1949), Scherillo (1892), Viola (2017), Willems (1979). Alla ricezione del teatro shakespeariano è dedicato infine il secondo capitolo della monografia di chi scrive (cfr. n. 1), nel quale si tenta ricostruire lo *status quaestionis* degli interventi autoriali e dell'aspetto bibliografico attraverso un riordino cronologico dei contributi. Per uno sguardo mirato sulle singole opere cfr. invece Aradas (1989), Busi (1973), Petrone-Fresco (1993).

<sup>3</sup> [Renier Michiel] 1797–1801. Per un primo profilo della traduttrice cfr. Arslan (1998), Carrer (2009a, 2009b, 2009c), Dalla Stella (1981–1982), Renier (2009), Molmenti (1884, 2009), Pompeati (2009), Renier e Renier (2009), Renier (1885), Teotochi Albrizzi (1989).

<sup>4</sup> Il ruolo dei due lavori stranieri all'interno dell'esperienza della Renier non sempre può essere ben distinto: se da una parte è vero che l'edizione curata da Pope (che però finora non è stata individuata con precisione) funge da punto di partenza, in quanto considerata come testo inglese originale, mentre Le Tourneur funge più che altro da mediazione dei suoi punti oscuri, dall'altra è altrettanto chiaro che spesso l'equilibrio traduttorio dell'autrice non trova sempre il suo *aplomb* poiché il risultato finale oscilla aderendo di volta in volta ad uno o all'altro dei modelli, e talvolta non disdegna di creare una terza versione originale.

<sup>5</sup> Provano a tracciare un'ipotesi Arslan e Molesini (1979).

<sup>6</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>7</sup> A un primo lavoro ([Leoni] 1811), segue la prima edizione di una collana di drammi per i tipi fiorentini di Vittorio Alauzet, grazie alla quale vedono la luce nel 1814 *Romeo e Giulietta*, *Otello o il Moro di Venezia* e *Amleto*, e nel 1815 *La Morte di Giulio Cesare*, *Macbetto*, *La Tempesta*, *Cimbelino*, *Riccardo III*. Nel 1818 compare un altro lavoro singolo ([Leoni] 1818), mentre dall'anno successivo si avvia la seconda edizione, veronese, per la Società Tipografica, in XIV volumi (1819: vol. I, *La Tempesta*; vol. II, *Vita e Morte di Re Giovanni*. 1820: vol. III, *Sogno di Una Notte di Mezza Estate*; vol. IV, *Otello*; vol. V, *Macbetto*, vol. VI, *La Morte di Giulio Cesare*. 1821: vol. VII, *Romeo e Giulietta*; vol. VIII, *Vita e Morte di Riccardo III*; vol. IX, *Cimbelino*; vol. X, *Amleto*; vol. XI, *Il Re Lear*. 1822: vol. XII, *Vita e Morte di Ricardo II*; vol. XIII, *Il Re Arrigo IV. Parte I*; vol. XIV, *Il*

ziana, poiché le scelte stilistiche la avvicinano a un' *allure* più classicista e alfieriana, discostandosi meno dal gusto coevo dei lettori, che dimostrano così di apprezzare la volontà di italianizzazione dell'opera, pagata, però, con la totale mancanza di innovazione artistica.

L'esperienza letteraria dell'ultima dogaresa segue, pur destreggiandosi all'interno di un piano di lavoro ben più circoscritto, l'impianto strutturale francese, di cui mantiene l'organizzazione della parte introduttiva<sup>8</sup>, poiché compaiono la *Prefazione della traduttrice*, la *Vita di Shakespeare*, il *Giudizio sulla tragedia* e la novella di Giraldo Cinzio (un florilegio di interventi ampiamente saccheggianti dall'ipotesto letourneriano<sup>9</sup>), inoltre conserva quasi interamente l'apparato critico<sup>10</sup>, riconoscendo apertamente che il modello francese le «fornì quasi tutti i mezzi di far meglio conoscere all'Italia questo celebre Autore» (Renier Michiel 1797: 9).

Il suo contributo si erge sulla volontà di offrire alle proprie figlie un breve corso di letteratura teatrale, poiché, come afferma nella *Prefazione*, «altra parte prendere non potendo alla educazione delle mie tenere Figlie, apparecchio loro una lettura, che possa, quando che sia, e trattenerle ad un tempo e istruirle, e contribuire insieme alla loro felicità, regolando con gli esempj le loro nascenti passioni» (Renier Michiel 1797: 14)<sup>11</sup>. L'ideale didattico rappresenta l'aspetto caratterizzante delle tre opere della Renier, cui rispondono quasi tutte le sue scelte stilistiche: a un primo confronto tra la versione francese e quella veneziana appare evidente infatti l'impegno a rendere esplicito il contenuto del testo, proprio in funzione educativa, ponendo in primo piano i sentimenti e la psicologia del personaggio. L'obiettivo è raggiunto grazie alla sostanziale sfrondataura, al limite dell'eliminazione

---

*Re Arrigo IV. Parte II*). Per una ricognizione panoramica della vasta attività traduttoria del Leoni cfr. Fazzari (1969).

<sup>8</sup> Il modello francese letourneriano era composto da: *Prospectus de gravures, Noms des souscripteurs* (solo i componenti della famiglia reale), *Epître au Roi, Critique de Marmontel, Jubilé de Shakespeare, Vie de Shakespeare, Discours extraits des différentes Préfaces* (frutto di una collazione delle prefazioni delle maggiori edizioni inglesi precedenti interpolate da interventi di mano letourneriana) e *Avis sur cette traduction*.

<sup>9</sup> Il parallelismo tra le due *Prefazioni* è ben discusso da Calvani (2012).

<sup>10</sup> Ciò è possibile perché il commento al testo francese, pur essendo articolato, è tuttavia meno nutrito rispetto all'apparato critico che compare a partire dal volume 7 (le opere tradotte dalla Renier figurano infatti nei tomi precedenti: l'*Otello* nel vol. I, mentre *Macbeth* e *Coriolano* costituiscono il vol. II), quando Le Tourneur inizia a integrare e recuperare nella sua opera gli ampi commenti dell'edizione Eschemburg (1775–1782). Su questa esperienza tedesca cfr. Van Tieghem (1924, Vol. 3: 201–207) e Bianco (2016–2017: 46–47).

<sup>11</sup> Sullo spirito educativo sotteso all'esperienza della Renier cfr. Calvani (2012) e Bianco (2016).

completa, del linguaggio metaforico, filigrana profonda dell'espressività shakespeariana, spumeggiante di perifrasi e di un'accattivante *imagery* spesso non accettata, in quanto ritenuta non adatta alla sensibilità del pubblico (vedi Spurgeon 1968).

Ma di quest'ultimo accorgimento, in realtà, si era già fatto carico in gran parte il traduttore francese: nel breve monologo che Otello pronuncia durante la terza scena del terzo atto<sup>12</sup>, celebre banco di prova per l'attore protagonista, il perfido seme del dubbio inizia a mettere le sue tremende radici nel cuore di Otello. Dopo che Jago ha ormai istillato nell'orecchio e nell'animo di un marito finora follemente innamorato il terribile sospetto del tradimento, il Moro loda l'onestà del presunto amico e sente nascere dentro di sé il mortale veleno della gelosia. Le Tourneur depura con meticolosità il testo dalle metafore troppo strettamente legate al mondo animale. Così, nell'efficace parallelismo sulla caccia col falcone presente nell'originale inglese (vv. 265–267) – in cui Otello afferma 'se dovessi avere le prove che lei è un falco selvaggio, benché i suoi lacci siano le corde più care al mio cuore, come un falconiere la caccerò lontano con un fischio, in balia del vento, alla ventura' –, nella versione francese l'uccello è sostituito dalla stessa Desdemona e i suoi lacci sono trasformati nei lunghi capelli della donna, che, come tentacoli, avvolgono il cuore del protagonista. Il goffo e poco avvenente rospo («toad», al v. 274) è costretto a lasciare spazio a un iperonimo meno umile («reptile», a riga 23), nel momento in cui il Moro afferma, nell'angoscia del dubbio, che preferirebbe essere un «rettile» e nutrirsi dei vapori malsani di un luogo putrido, piuttosto che dividere con qualcun altro il cuore della propria amata. Secondo lo stesso principio, lessemi che rinviano alla concretezza del tradimento, come nel caso di «appetites», riferiti alle inclinazioni delle donne sposate, e «forked plague», la piaga forcuta che allude all'infedeltà coniugale (rispettivamente ai vv. 274 e 280), sono irrimediabilmente raffinati in «passions» e «calamité fatale». Tutti questi elementi sono ripresi fedelmente non solo dalla Renier, ma anche da Leoni nel cui pomposo stile non trova spazio alcun elemento gravitante attorno alla sfera dell'ordinarietà.

Il variegato mosaico composto dalle innumerevoli attitudini sottese al lavoro della veneziana evidenzia inoltre il naturale *penchant* dell'autrice per le riflessioni relative ai nodi psicologici e caratteriali dei personaggi – di cui riporta fedelmente tutte le note della versione letourneriana, non mancando di attribuirle ai commentatori originali –, mentre si collocano in un secondo piano le chiose relative ai problemi linguistici, spesso brevemente accennati, o, come in questo caso (cfr. le note originali 23 e 24 del francese), tralascia-

---

<sup>12</sup> Per tutti i riferimenti testuali si rinvia d'ora in poi all'*Appendice* posta a conclusione del contributo.

ti, in quanto molto meno attinenti allo spirito didattico-moraleggiante che definisce la costante di base dell'opera della Renier.

Oltre ad accogliere tutti i cambiamenti radicali proposti dal collega francese, la Renier, nel nome del suo *focus* principale, ossia un insegnamento chiaro che deve raggiungere con sicurezza le lettrici, spesso tralascia le accezioni figurate (l'incipitario «esprit éclairé» di Jago, corrispondente al «learned spirit», si rispecchia in un più cristallino «egli conosce profondamente il cuore umano»; ma anche la stessa metafora letourneriana dei lunghi capelli è spogliata del ricamo immaginifico delle trecce e dell'intima emotività delle «fibres de mon cœur»). La traduttrice dimostra di sapersi avvalere anche del lavoro di Pope, soprattutto laddove questa si rivela più esplicita, anche dal punto di vista della costruzione sintattica (la ripetizione del «perché» – righe 7–9 –, corrispettivo del «for» inglese, elenca i motivi per i quali Otello prova a darsi una spiegazione del supposto comportamento fedifrago della moglie, con un piglio razionale ben più marcato e sistematico rispetto alla semplice paratassi francese; nella versione italiana (righe 8–9), inoltre, viene completamente cassato lo scorcio aperto da Le Tourneur sul mondo aristocratico all'ombra del quale fiorisce il linguaggio cortigiano – righe 11–13 – elegante vezzo metaforico ovviamente presente, invece, in Leoni – vv. 9–12).

E qualora questi accorgimenti non siano sufficienti, lei stessa interviene preferendo la chiarezza perentoria di «ella m'inganna» (riga 11) a un più sentimentale «je l'ai perdu, je suis trahi» (riga 16), poiché ciò che conta in questo momento è la chiara e tragica convinzione di Otello, secondo il quale la moglie ha irrimediabilmente distrutto quel *fœdus* di intima e reciproca fiducia matrimoniale finora ritenuto indissolubile. L'autrice non manca mai di rimarcare concetti chiave, come accade nell'amara presa di coscienza di Otello, a nome di tutti i mariti, poiché la potestà legale sul coniuge «non ci concede il dominio delle loro passioni» (riga 14). Tale esplicitazione è sottintesa in entrambi i modelli nella parte relativa al predicato, un principio stilistico che diventa il predominante *Leitmotiv* espressivo, sulla scorta del quale si sbilancia talvolta anche verso interpretazioni che forzano la lettera; ciò accade, per esempio, nel momento in cui l'amarezza del cuore del Moro si fa così sconsolata da affermare che la piaga del tradimento coniugale viene data in sorte all'uomo fin dalla sua nascita («quicken», v. 281). A questo termine *post quem* la Renier sostituisce direttamente il momento del matrimonio, lasciando forse affiorare la sua personale esperienza con Marco Antonio Michiel, sfociata in un divorzio.

La cifra stilistica dello spirito didascalico intaglia così profondamente il *modus operandi* della veneziana da trasformare in una costante deontologica il suo continuo destreggiarsi fra i lavori dei due traduttori, quasi collazionati e passati al setaccio di un filtro teso a illuminare lo spirito dei personaggi,

e, per conseguenza diretta, dei lettori. Così, l'attributo «infedele» (riga 24), riferito a Desdemona, testimonia una maggiore vicinanza all'inglese «false» (v. 282) che non al francese «perfide» (riga 34), poco incisivo nel rappresentare lo stato d'animo di un marito ormai attanagliato dalla bruciante gelosia; mentre il «delitto» (riga 25) di cui si è macchiata la donna è intriso di un dolore più lancinante della letourneriana «fausseté» (riga 36) cui rinvia, non avendo il termine alcun corrispondente in inglese.

Attraverso un sapiente bilanciamento dei modelli, adattati al gusto veneziano tardo settecentesco, la penna della Renier preme sulla potente materia del Bardo per porre in rilievo uno «Shakspeare [*sic*] conoscitore profondo del cuor umano *che* maneggiò in tal modo tutti i sentimenti, tutte le passioni, che meritò la massima delle lodi, quella cioè di aver co' suoi scritti formato un perfetto sistema di Saviezza domestica, e civile» (Renier Michiel 1797: 14).

Uno spirito ben diverso anima invece il lavoro di Michele Leoni: il suo punto di fuga non si identifica tanto con il rispetto dell'originale quanto piuttosto con la ricerca artistica del bello letterario, in genere raggiunto attraverso un lessico ovunque ridondante che risente spiccatamente delle esigenze metriche e della lingua poetica. Non è ovviamente possibile operare un confronto tra le due esperienze, vista la natura intimamente diversa di prosa e versi; tuttavia è evidente che i due lavori, al di là della specifica veste letteraria e dei dettami cui rispondono, sono animati da spiriti e ideali completamente diversi. Inoltre, nel caso della Renier non è possibile parlare di un preciso modello di riferimento come genere letterario, essendo i suoi punti fermi Pope e Le Tourneur, dalla mescolanza dei quali però la traduttrice tenta di ricavare una propria versione a scopo tutto personale. Al contrario, è ben chiaro l'ideale alfiерiano del professore parmense, così come la sua cieca fedeltà a quella celebrata tradizione drammatica, dalla quale, proprio perché si pone come unico esempio possibile<sup>13</sup>, lascia emergere l'assenza di una propensione alla sperimentazione innovativa da parte di Leoni.

Le aree di interesse dei due traduttori non hanno dunque alcun punto in comune: la stessa *Prefazione* all'edizione fiorentina rivela un intento quasi autocelebrativo del parmense – vezzo completamente estraneo alla Renier – per sostenere il quale egli si oppone con una critica decisa all'esperienza di Le Tourneur, affermando che la sua versione «non corrisponde bastantemente al testo» e che lascia intravedere troppo i meccanismi di lavoro richiesti

---

<sup>13</sup> E come tale, quindi, porta con sé scelte stilistiche obbligate di cui è necessario tenere conto quando ci si avvicina alla resa di Leoni.

dall'*interpretatio*<sup>14</sup>; un atteggiamento critico ingiustificato, se si pensa che il suo lavoro si fonda per intero su quello del predecessore francese. Un apporto realmente analitico e un approccio personale al testo sono negati anche nella seconda edizione, in quanto affidati alle *Prefazioni* delle singole opere, costituite però dai corrispettivi brani estrapolati dalla traduzione di Giovanni Gherardini delle *Vorlesungen* schlegeliane ([Gherardini] 1817): documenti sicuramente preziosi, tesi a cogliere lo spirito più autentico del grande drammaturgo interprete della natura umana, ma che accostati al risultato finale non trovano quasi mai consonanza con i versi, ormai lontani dalla naturalezza densa e criptica dell'originale e assorbiti, piuttosto, dalle spire involute di un altisonante Neoclassicismo.

Il contributo più autentico di Leoni si riversa quindi nella traduzione stessa: una vetrina cangiante di virtuosismi stilistici dove trovano spazio rielaborazioni perifrastiche, cui si possono ascrivere lo sviluppo del verso incipitario inglese, nel quale Otello loda Jago per la sua rara onestà, reso, anche in questo caso, con una circonlocuzione di ampio respiro (ai vv. 1–2); la perifrasi «farmi / alimento alla vita» (vv. 24–25), inserita nella metafora del rettile precedentemente citata, e corrispondente al semplice ma pienamente sufficiente verbo «live» (v. 275), mantenuto letterale da Le Tourneur (riga 22); e, poco oltre, «Al ber delle primiere aure di vita» (v. 30), corrispondente al già nominato «quicken», con il quale sviluppa un ricamo ulteriore su un ampliamento già elaborato in francese («au premier instant où nous respirons», righe 29–30), che si conferma anche in questo caso come un modello ai limiti dell'esclusività, per enfatizzare l'ineluttabilità del tradimento coniugale assegnato dal destino fin dalla nascita.

Spie significative dell'elevato indice retorico sono identificabili nelle metafore, tra cui spiccano l'«occhio di mente» (v. 2), riferito ancora una volta all'acuta perspicacia di Jago, ultima tappa di un crescendo rossiniano che trova a monte, e personifica, un più stringente «learned spirit», già sciolto, come si è visto, in un francese più piano e limpido; e l'arcaizzante esclamazione «sciagurato imeneo» (v. 18), maledizione rivolta al matrimonio come sorgente delle sofferenze più dilanianti.

Nel nome della ricerca di un tono elevato e ovunque magniloquente, più adatto a Omero che a Shakespeare, anche il dialogo coniugale, che nell'originale trova la propria intima e più autentica essenza nel suo essere fresco, diretto, semplice e familiare, richiamando la natura stessa del rapporto fra Otello e Desdemona, perde completamente di immediatezza e si altera, falsandosi, per infarcirsi di una pesante retorica.

<sup>14</sup> «La versione del Le Tourneur è come il rovescio di un ricamo: veggio il disegno; ma la maestria della mano sta dalla parte la quale non appare alla mia vista» (cfr. Leoni 1814: XII).

A quest'ultima modifica, che incide sui gangli più profondi dei meccanismi comunicativi, vanno ascritte aggiunte come «a che tanto indugi?» (v. 37), clausola conclusiva pronunciata da Desdemona che attende il marito per la cena, irrelata rispetto all'originale e quasi assente anche nella versione francese; la pesante rivisitazione «Tua salute non è quella di pria?» (v. 39), con la quale Desdemona prova a informarsi sulle condizioni del marito, una domanda che nel modello letourneriano (righe 30–31) e, a monte, in inglese (v. 286) appariva molto più diretta; e l'ancora più articolata offerta di aiuto della donna a Otello, al quale, avendo egli risposto di avere un'emicrania, si offre di stringere il capo con un fazzoletto: la sintassi elementare dell'originale, ripresa con lievi modifiche in francese, viene strozzata da Leoni in una costruzione macchinosa e involuta («Sol che di questa benda / conceder vogli ch'io ti stringa il fronte, / fia dilegeato», vv. 43–45), emblematica dello stravolgimento che pervade tutta la versione italiana.

Benché le critiche all'infedeltà della trasposizione francese rispetto all'originale presenti nella *Prefazione* non diano adito a interpretazioni poco chiare dell'opinione di Leoni, la sontuosa pompa retorica del parmense riveste completamente la già rielaborata trasposizione di Le Tourneur, accogliendola quindi nella totalità delle sue rivisitazioni testuali, dietro le quali talvolta si mimetizza (perdendosi) la parola inglese. Sul piano dell'apparato critico, viene recuperato, inoltre, l'intero *corpus* di note francese, ma solo in casi molto sporadici vi è un riconoscimento dell'autenticità della fonte: il silenzio di Leoni fagocita e implicitamente si autoattribuisce un commento al testo che nella versione d'oltralpe era articolato in modo complesso, fra recupero di passi cassati (in genere definitivamente omessi nella traduzione italiana, specie se non in linea con l'eleganza ricercata), riflessioni del traduttore e note, come accennato, scrupolosamente attribuite ai commentatori inglesi.

L'appiattimento generale delle sfumature di un lavoro così ponderoso è utilizzato, nell'ambito dell'aspetto prettamente linguistico, sul quale si concentra di più l'interesse del parmense, per rafforzare la propria autorevolezza in fatto di competenza dell'inglese, con particolare attenzione al lessico: «vulli occuparmi di quell'idioma; e lo feci con tale pertinacia di volontà, che in meno di due anni mi trovai in grado d'intendere bastantemente la poesia inglese. E dico la poesia, parendomi essere questa una prova del conoscere filosoficamente una lingua» (Leoni 1814: III). In direzione della patina di studioso di cui ampiamente si fregia si muove anche la nota 31, irrelata rispetto al francese, nella quale Leoni disquisisce sulle sue scelte terminologiche: in questo caso, la traduzione di «napkin», 'fazzoletto', con «benda», precisando che la decisione è stata presa con severa ponderazione e che il termine è stato considerato il più adatto in quanto percepito come «più tragico».

Eppure, nonostante tutte queste dichiarazioni dal sapore autoreferenziale, Leoni è debitore al lavoro di Le Tourneur molto più di quanto non voglia ammettere, poiché lo segue anche in quei casi in cui più si allontana dall'originale, accrescendo, anzi, con il proprio apporto, la lontananza del risultato nello spirito e nello stile. La versione del prolifico traduttore dall'inglese è compiuta come un'opera di attualizzazione che affigge il *blank verse*, colloquiale e quasi narrativo, su un'intelaiatura versuale neoclassica pomposa e altisonante, che si sovrascrive a una già spessa sedimentazione francese, attuata nel nome della *bienséance* di fine Settecento.

Al termine di un tale percorso di fasi traduttorie, in cui il *vertere* assume sempre più come proprio emblema una malleabile *belle infidèle*, assoggettata di volta in volta alle esigenze e alle istanze culturali del momento, il nerbo attivo e vivificante della parola shakespeariana sembra aver perduto la sua *vis* primigenia di cui era originariamente pervaso, finendo per sfibrarsi in un'ampollosità cerimoniosa che susciterà il rammarico fra le fila del *Conciliatore*, e porterà Berchet ad affermare nella sua *Lettera semiseria* che «Il signor Leoni ha ingegno, anima, erudizione, acutezza di critica, disinvoltura di lingua italiana, cognizione molta di lingua inglese, tutti insomma i requisiti per essere un valente traduttore di Shakespeare. Ma il signor Leoni l'ha sbagliata. I suoi versi sono buoni versi italiani. Ma che vuoi? Shakespeare è svisato; e noi siamo tuttavia costretti ad invidiare ai francesi il loro Letourneur [*sic*]»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Ben diverso (complici anche ragioni di tipo politico) era il giudizio di Madame De Staël (1816: XXX): «Un letterato a Firenze ha fatto studj profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poiché, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo. Egli traduce di nuovo Milton, ed ha fra i poeti inglesi fatta una scelta delle più belle odi per naturalizzarle nella lingua de' suoi concittadini; ma ottiene egli per questo l'incoraggiamento e la stima che meritano le sue fatiche?».

APPENDICE

1. I modelli stranieri

Pope<sup>16</sup>

Le Tourneur

Act III, Scene 3

Acte III, Scène 6

OTHELLO:

OTHELLO seul :

[...]

[...]

This fellow's of exceeding honesty,  
 And knows all qualities, with a learned spirit,  
 Of human dealings. If I do prove her haggard,  
 265 Tho' that her jesses were my dear heart-strings,  
 I'd whistle her off, and let her down the wind  
 To pray at fortune. Haply, for I'm black,  
 And have not those soft parts of conversation  
 That chamberers have; or, for I am declin'd  
 270 Into the vale of years, — yet that's not much —  
 She's gone. I am abus'd; and my relief  
 Must be to loath her. Oh the curse of marriage,  
 That we can call these delicate creatures ours,  
 And not their appetites! I had rather be a toad,  
 275 And live upon the vapour of a dungeon,  
 Than keep a corner in the thing I love  
 For others' use. Yet, 'tis the plague of Great ones;  
 Prerogativ'd are they less than the base;  
 'Tis destiny unshunnable, like death.  
 280 Even then, this forked plague is fated to us,  
 When we do quicken. Desdemona comes:

Cet<sup>17</sup> homme est d'une honnêteté rare! Il a  
 un esprit éclairé qui connoît les hommes, &  
 pénètre les motifs de toutes leurs actions. —  
 Si je la trouve rebelle à ma loi, quand les  
 5 tresses de sa chevelure tiendroient aux  
 fibres de mon cœur, je la repousserois<sup>18</sup> loin  
 de moi, & l'abandonnerois sans retour à la  
 merci du sort. — (*après avoir rêvé en*  
*silence*). Oui, il se pourroit. Je suis noir, &  
 10 je n'ai point ce doux langage qu'ont appris  
 les courtisans façonnés dans l'ombre des  
 villes. — D'ailleurs je commence à pencher  
 vers le déclin des ans. — Mais cependant,  
 pas tout-à-fait encore. — (*après un autre*  
 15 *silence & agité d'une violente passion*) C'en  
 est fait! Je l'ai perdue, je suis trahi; & ma  
 seule ressource est de la haïr. Oh  
 malédiction du mariage! Que nous puissions  
 nous dire maîtres de ces foibles créature  
 20 jamais jamais de leurs passions! (*D'un ton*  
*plein de mépris*) J'aimerois mieux être un  
 reptile, & vivre des vapeurs d'un cachot,  
 que de souffrir qu'un autre usurpe une place  
 dans le cœur de celle que j'aime. Et  
 25 cependant telle est la destinée qui s'attache  
 aux grands caractères; ils ont moins de  
 privilèges que les hommes vulgaires. C'est  
 un sort inévitable, comme la mort. Oui,

[Enter DESDEMONA and ÆMILIA]

If she be false, oh, then heav'n mocks itself:  
 I'll not believ't.

DESDEMONA:

How now, my dear Othello!  
 Your dinner, and the generous Islanders,

<sup>16</sup> Per il testo inglese si è fatto riferimento a Pope (1768). La versione inglese, quella francese e le due italiane vengono qui trascritte fedelmente, complete del loro apparato critico originale.

<sup>17</sup> «Ce Monologue est regardé en Angleterre comme l'épreuve d'un Acteur, par la diversité & les changemens rapides des passions & d'attitudes» (Le Tourneur 1776–1793, Vol. 1: 129).

<sup>18</sup> «Les termes de l'original sont pris de la Chasse du faucon. *J'd whistle her off, and let her down the wind to prey at fortune. Je la sifflerois loin de moi, & la laisserois suivre la direction du vent & chasser à la merci du hasard.* Les Fauconniers lâchent toujours l'oiseau

285 By you invited, do attend your presence.

OTHELLO:  
I am to blame.

DESDEMONA:  
Why do you speak so faintly? Are you not well?

OTHELLO:  
I have a pain upon my forehead here.

DESDEMONA:  
Why, that's with watching; 'twill away again:  
290 Let me but bind it hard, within this hour  
It will be well.

OTHELLO:  
Your napkin is too little;  
*[She drops her handkerchief]*  
Let it alone: come, I'll go in with you.

DESDEMONA:  
I am very sorry, that you are not well.  
*[Exeunt]*

(vv. 262-293)

cette calamité<sup>19</sup> fatale nous saisit au premier  
30 instant où nous respirons. (*Un regard  
d'étonnement en la voyant paroître*).  
Desdemona vient! (*DESDEMONA & EMILIA  
entrent*) (*Une courte pause, la voix & la  
contenance adoucies*). Si elle est perfide,  
35 ah! Le Ciel même est complice de sa  
fausseté! Je ne veux pas le croire.

DESDEMONA:  
Eh bien, venez-vous, mon cher Othello? Le  
repas est prêt, & les Nobles Insulaires  
invités par vous n'attendent que votre  
40 présence.

OTHELLO:  
Je suis dans mon tort.

DESDEMONA:  
Pourquoi me parlez-vous d'une voix si  
foible? Seriez-vous indisposé?

OTHELLO: (*avec abattement*)  
Je souffre d'une migraine violente.

DESDEMONA:  
45 Sans doute c'est d'avoir été troublé dans  
votre sommeil. Cette douleur sera  
passagère. (*Elle tire de sa poche un  
mouchoir*). Laissez-moi seulement vous  
serrer le front de ce bandeau; dans quelques  
50 momens elle sera dissipée.

OTHELLO:  
Votre mouchoir ne suffit pas. (*DESDEMONA  
sans y prendre garde laisse tomber son  
mouchoir*). Laissez le mal à lui-même.  
Venez, je veux entrer avec vous.

DESDEMONA:  
55 Je suis affligée de vous voir souffrir.  
*(OTHELLO & DESDEMONA sortent ensemble)*

contre le vent: si on lui fait prendre son vol dans la direction du vent, il est rare qu'on puisse le rappeler & qu'il revienne. *Clarck*» (Le Tourneur 1776–1793, Vol. 1: 129–130).

<sup>19</sup> «L'anglois dit *forked*, faisant allusion à une *flèche barbelée*, qu'on ne peut arracher de la blessure» (Le Tourneur 1776–1793, Vol. 1: 130).

## 2. Le traduzioni italiane

Renier	Leoni
Atto III, Scena 6	Atto III, Scena 6
<p>OTTELLO (<i>sic</i>) (<i>solo</i>)<sup>20</sup>: [...] Che rara onestà in quest'uomo! Egli conosce profondamente il cuore umano, e scopre le cause di tutte le azioni degli uomini. Se la trovo infedele, la scacerò lungi da me, e l'abbandonerò in balia della Fortuna, 5 quand'anche i suoi capelli tenessero avviticchiato il mio cuore. Forse perchè son nero, e perchè non ho il gentil linguaggio de' Cortigiani, o perchè comincia a declinar l'età 10 mia?... Pure, ancor non son vecchio... Ma è deciso; ella m'inganna, nè altro mi resta che odiarla. Maledetto sia il Matrimonio, che ci dà il titolo di padroni di queste deboli creature, ma non ci concede il dominio delle loro passioni. 15 Vorrei essere un rettile, e vivere del fango di una grotta, anzichè soffrire che altri mi tolga una porzione del cuore di quella che adoro. Eppure quest'è una disgrazia comune, da cui non vanno esenti nemmeno i grand'uomini, che anzi vi son 20 più soggetti, che i vili. Questo destino è inevitabile quanto la morte, e ci colpisce nel punto istesso, in cui prendiamo moglie. Ma ecco Desdemone. (<i>entra Desdemone accompagnata da Emilia.</i>) Ah! Se ella mi è infedele, il Cielo istesso ha parte nel suo delitto... Ma no, non 25 posso crederlo.</p> <p>DESDEMONE: Venite, mio caro Ottello. Il pranzo è pronto, e i nobili Isolani da voi invitati vi attendono.</p>	<p>OTTELLO<sup>21</sup>: [...] Raro è chi possa di onest'uom contegno Più di Jago vantar. – Occhio di mente Acuto ha sì, che ogn'uom discerne addentro, e la cagion dell'opre sue misura. – 5 Quando apparisse all'amor mio ribelle, ove alle fibre del mio cor pur fosse giunta la chioma sua, sverla io vorrei, e da me lungi trarla, – in abbandono irreparabilmente alla sua sorte<sup>22</sup>. 10 Sì, – ben esser potria... Negro son io; – Nè il sermon dolce a me sul labbro suona, cui lusinghiero cortigiano apprese, delle città ringentilito all'ombra; – e omai dall'arco dell'età declino: ... 15 Pur non del tutto ancor. – Ah! Troppo è vero: io l'ho perduta, – io son tradito; e il solo conforto che mi resti è l'aborrirla. – Sciagurato imeneo! – Ben da noi puossi esercitar su fragil donna impero; – signoreggiar sue passion non mai! – Pria di soffrir, che dritto alcun sul cuore dell'oggetto a me caro altri si usurpi, in rettile cangiato esser vorrei, e de' vapor di sozzo carcer farmi 20 alimento alla vita. – E pur destino delle più generose anime è questo: tai dritti ha il volgo, che lor sono ignoti; e tal destino, al vario grado affisso, inevitabil è come la morte. 30 Al ber delle primiere aure di vita, questa fatal<sup>23</sup> calamità ne assale<sup>24</sup>. –</p>

<sup>20</sup> «Questo soliloquio viene riguardato come un capo-d'opera, per la diversità, e le rapide successioni delle passioni» ([Renier Michiel] 1797–1801, Vol. 1: 307).

<sup>21</sup> «Questo monologo, per la diversità e pe' cambiamenti improvvisi di affetti e di azione, a' quali dà luogo, suol essere riputato in Inghilterra siccome il crogiuolo dell'abilità di un attore» (Leoni 1814: 127).

<sup>22</sup> I termini dell'originale si riferiscono alla caccia del falco: *J'd (sic) whistle her off, and let her down the wind to prey at fortune*; io la scaglierei lontano da me, e lascierei che seguisse la direzione del vento e cacciasse alla balia del caso. I falconieri sogliono sempre lanciare l'uccello contro vento; chè ove gli lasciassero prendere il volo a seconda, assai difficilmente potrebbero essi richiamarlo, ed egli tornare indietro» (Leoni 1814: 128).

<sup>23</sup> «Il testo dice *forked*, facendo allusione ad una freccia *dentata*, la quale, entrata che sia nella carne, non può estrarsi più senza lacerazione» (Leoni 1814: 129).

<sup>24</sup> «Appajono Desdèmona ed Emilia» (Leoni 1814: 129).

- OTTELLO:  
Sento vergogna di me stesso.
- DESDÈMONE:  
30 Perchè mi parlate con voce sì fioca? Vi trovate  
voi male?
- OTTELLO:  
Sì, ho una violenta emicrania.
- DESDÈMONE:  
Quest'è l'effetto d'essere stato svegliato con  
tanta agitazione. Spero che sarà breve. Lasciate  
35 ch'io vi leghi la fronte con questo fazzoletto, e  
dentro un'ora starete bene.
- OTTELLO:  
Il vostro fazzoletto non basta: lasciate che il  
male cessi da se. Andiamo. (*Desdemone  
senz'accorgersi lascia cadere in terra il  
40 fazzoletto*)
- DESDÈMONE:  
Quanto m'affligge il vostro dolore!  
(*partono*)
- Ma Desdèmona vien. – Ahi! S'ella è rea,  
della perfidia sua complice è il cielo.  
Io crederlo non vo'.
- DESDÈMONA:  
Pronta è la mensa,  
35 e da' tuoi invitati altri più omai  
non si attende che te. Diletto mio,  
vieni: a che tanto indugi?
- OTTELLO:  
.... A biasimar sono.
- DESDÈMONA:  
E a che sì fioco mi rispondi? Ahi! Forse  
Tua salute non è quella di pria?
- OTTELLO:  
40 Sento dolermi acerbamente il capo.
- DESDÈMONA:  
E il credo io ben: quando interrotto è il sonno  
Così suole avvenir; ma passeggero  
Il dolor n'è<sup>25</sup>. – Sol che di questa benda  
Conceder vogli ch'io ti stringa il fronte,  
45 fia dileguato.
- OTTELLO:  
La tua benda<sup>26</sup> è poca<sup>27</sup>.  
Per ora il male a se medesimo lascia. –  
Vien meco; – andiam.
- DESDÈMONA:  
Il tuo soffrir mi accora.

<sup>25</sup> «Cava una benda» (Leoni 1814: 130).

<sup>26</sup> «Il testo ha *napkin*; e vale precisamente salvietta o mantile; e successivamente s'incontra *handkerchief*, fazzoletto. In ogni luogo, dove sarò per avvenirmi in alcuna di sì fatte voci, tradurrò sempre *benda*, siccome ho fatto pur ora: la qual voce adotto tanto più volentieri, quanto che, senza disdir mai ad alcuna delle circostanze del componimento, mi è sembrata più tragica. E i lettori vedranno tra poco quanto doveva starmi a cuore il nobilitare una voce di cosa, che nella presente tragedia appare sì ripetuta ed importante» (Leoni 1814: 130).

<sup>27</sup> «Nel rimuovere che fa Otello la mano di Desdèmona, viene a cadere a questa la benda» (Leoni 1814: 130).

## BIBLIOGRAFIA

- Aradas, S. I. (1989). *Macbeth in Italia*. Bari: Adriatica.
- Arslan, A. (1998). Donne, salotti e scrittura nel Veneto del tardo Settecento. In E. Arnold (a cura di), *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima* (pp. 9–16). Mirano-Venezia: Eidos.
- Arslan, A. e Molesini, A. (1979). «Macbet», «Macchetto», «Macbeth»: dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830. *Rivista italiana di drammaturgia, Anno 4, 14*, 57–97.
- Bianco, F. (2016–2017). *Ossian e Shakespeare nella Letteratura Italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento*. Tesi di Dottorato non pubblicata. Università degli Studi di Padova. Supervisore prof. G. Baldassarri.
- Bianco, F. (2018). Il secondo Settecento veneto: traduzioni shakespeariane femminili fra educazione e innovazione. In L. Battistini et al. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso ADI – Associazione degli Italianisti. Napoli, 7–10 settembre 2016* (pp. 1–11). Roma: Adi editore. Testo disponibile sul sito: [http://italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
- Busi, A. (1973). *Otello in Italia (1777–1972)*. Bari: Adriatica.
- Calvani, A. (2012). Giustina Renier Michiel. In A. Calvani, *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale* (pp. 121–143). Limena: Libreria universitaria.
- Carrer, L. (2009a). Anello di sette gemme, o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie [già (1838). Venezia: co' tipi del Gondoliere]. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaressa* (pp. 270–281). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Carrer, L. (2009b). Giustina Renier Michiel [già in E. De Tipaldo (1834–1845). *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*. Venezia: dalla tipografia di Alvisopoli]. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaressa* (pp. 282–287). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Carrer, L. (2009c). Giustina Renier Michiel [già in (1865). «Strenna veneziana»]. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaressa* (pp. 229–232). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Chevrel, Y., Cointre, A. e Tran-Gervat, Y. M. (a cura di). (2014). *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles 1610–1815 (Vol. 2)*. Lagrasse: Verdier.

- Collison-Morley, L. (1916). *Shakespeare in Italy*. Stratford-Avon: Shakespeare Head Press.
- Corona, M. (1970). *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800–1825)*. Bari: Adriatica.
- Crinò, A. M. (1950). *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Cushing, M. G. (1908). *Pierre Le Tourneur*. New York: Columbia University Press.
- Dalla Stella, M. (1981–1982). *Gli epistolari di Giustina Renier Michiel*. Tesi di dottorato non pubblicata. Università degli Studi di Padova. Relatrice Prof.ssa A. Arslan.
- De Stael, G. (1816, gennaio). Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni. *Biblioteca italiana*.
- Fazzari, C. (1969). Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni. *La Rassegna della letteratura italiana*, 73, 7, 64–74.
- Genuist, A. (1971). *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776–1783*. Thèse de doctorat, publiée avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique. Paris: Didier.
- [Gherardini, G.] (1817). *Corso di letteratura drammatica del Signor A. W. Schlegel*. Traduzione italiana con note di G. Gherardini. Milano: dalla Stamperia di Paolo Emilio Giusti.
- Gury, J. (1972a). *Aspects de la shakespeareomanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*. Thèse de doctorat du 3<sup>ème</sup> cycle non publiée. Brest.
- Gury, J. (1972b). Un anglo-mane Breton: le comte de Catuélan. *Annales de Bretagne*, 3, 589–624.
- Gury, J. (1976). La Shakespeareomanie en Bretagne: le comte de Catuélan. *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 83, 4, 703–714.
- Le Tourneur, P. (1776–1783). *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglais*. 20 Vol. Paris: chez la veuve Duchesne.
- Le Tourneur, P. (1990). *Préface de Shakespeare traduit de l'anglais*, édition critique par J. Gury. Genève: Droz.
- [Leoni, M.] (1811). *Giulio Cesare. Tragedia di Guglielmo Shakespeare tradotta dall'originale inglese in versi italiani da Michele Leoni di Parma*. Milano: Dalla Stamperia e Fonderia di G. G. De Stefanis a S. Zeno N. 534.
- Leoni, M. (1814). *Otello o il Moro di Venezia, tragedia di G. Shakespeare, recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*. Firenze: per Vittorio Alauzet.

- [Leoni, M.] (1818). *Sogno di Una Notte di Mezza Estate. Dramma di G. Shakespeare recato in versi italiani da Michele Leoni di Parma*. Torino: Co' Tipi della Vedova Pomba e Figli.
- Lombardo, A. (1965). La fortuna di Shakespeare in Italia. *Terzo programma*, 1, 129–181.
- Lombardo, A. (2000). Shakespeare in Italy: an Introduction. *Memoria di Shakespeare*, 1, 211–218.
- Mercati-Brisset, M. (1976). Pour un portrait de Le Tourneur. *Lettres Romanes*, 3–4, 195–260.
- Molmenti, P. (1884). L'ultima dogaresa. In P. Molmenti, *La dogaresa di Venezia* (pp. 366–381). Torino: Roux e Favale.
- Molmenti, P. (2009). Salotti veneziani del Settecento. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa* (pp. 307–317). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Nulli, A. (1918). *Shakespeare in Italia*. Milano: Hoepli.
- Petrone-Fresco, G. (1993). *Shakespeare's Reception in 18<sup>th</sup> Century Italy. The Case of Hamlet*. Bern et alibi: Peter Lang.
- Pichois, C. (1959). Prérromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770–1778). *Revue de Littérature comparée*, 30, 348–355.
- Pompeati, A. (2009). La venerina veneziana. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa* (pp. 243–250). [s. l.]: per conto dell'autore.
- [Pope, A.] (1768). *The Works of Shakespeare. From Mr. Pope's Edition (Vol. IX)*. Birmingham: printed and sold by Robert Martin and by R. Goadby, in Skerborne; M. Morgan in Lichfield; T. Smith in Wolverhampton; A. Donaldson in London; R. Bond in Gloucester, and by all Country Booksellers.
- Praz, M. (1944). Come Shakespeare è letto in Italia. In M. Praz (a cura di), *Ricerche anglo-italiane* (pp. 169–196). Roma: Edizioni di Storia e letteratura.
- Praz, M. (1948). Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese. In A. Viscardi et al. (a cura di), *Letterature comparate*. (Vol. 4, pp. 145–196). Milano: Marzorati.
- Praz, M. (1956). Shakespeare translations in Italy. *Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch*, 92, 220–231.
- Praz, M. (1969). *Caleidoscopio shakespeareiano*. Bari: Adriatica.
- Pujante, A. L. e Hoenselaars, T. (a cura di). (2003). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark-London: University of Delaware Press-Associated University Presses.
- Rebora, P. (1949). Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia. *Comparative Literature*, 1, 3, 210–224.

- Renier Michiel, G. (1797). Prefazione a *Ottello, o sia il Moro di Venezia*. In [G. Renier Michiel] (1797–1801). *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*. Venezia: presso gli eredi Costantini.
- [Renier Michiel, G.] (1797–1801). *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*. 3 Vol. Venezia: presso gli eredi Costantini.
- Renier, A. (a cura di). (2009). V. Malamani, *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*. [s. l.]: per conto dell'autore.
- Renier, A. e Renier, P. (2009). La Venezianissima. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogoressa* (pp. 7–84). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Renier, R. (1885). *Giustina Renier Michiel*. Genova: Tip. R. Ist. Sordo-Muti.
- Scherillo, M. (1892). Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni. *Nuova Antologia*, 62, 208–238.
- Spurgeon, C. (1968). *Shakespeare's imagery and what it tells us*. Cambridge: University Press.
- Teotochi Albrizzi, I. (1989). Ritratto di Giustina Renier Michiel. In E. Bassi e L. Urban Padoan (a cura di), *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo* (pp. 147–155). Milano: Libri Scheiwiller.
- Van Tieghem, P. (1924). *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne (Vol. 1. La notion de vraie poésie. La mythologie et la poésie scandinave. Ossian et l'ossianisme; Vol. 2. La poésie de la nuit et des tombeaux. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral; Vol. 3, La découverte de Shakespeare sur le continent)*. Paris: F. Rieder.
- Viola, C. (2017). Approcci settecenteschi all'opera di William Shakespeare. In R. Bertazzoli e C. Gibellini (a cura di), *Shakespeare: un romantico italiano. Atti del convegno dell'Università degli Studi di Verona 20-21 giugno 2016* (pp. 73–99). Firenze: Franco Cesati.
- Willems, M. (1979). *La genèse du mythe shakespearien (1660–1780)*. Paris: Presses Universitaires de France.

THE MEDIATION OF PIERRE LE TOURNEUR IN THE FIRST ITALIAN  
TRANSLATIONS OF SHAKESPEARE (GIUSTINA RENIER  
MICHIEL AND MICHELE LEONI)

Summary

In the complex *milieu* of the literary and cultural transformations that characterise the end of the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup>, one of the most influential episodes is the translation of Shakespeare's plays. First attempts were different in character and style, and began in the '50s, but they were rarely complete, confining themselves to partial translations of the most famous passages. Only from the end of the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> Italian versions of Shakespeare's works begin to gain a real organic coherence. The first examples are the works of Giustina Renier Michiel and Michele Leoni. The Shakespearean literary experience of the Venetian woman was limited to the choice of three works which had a very restricted distribution and formed a didactic prose work dedicated to her daughters. The paratext, however, proves a worthy critical study by the translator. Leoni's verses, on the other hand, cover a large number of dramas and were widely distributed, but they lack any critical appraisal. Moreover, the choice of poetry obliged the author to imitate the formal restricted neoclassic style depersonalising the original text and completely distorting the first real impact of Shakespeare on the Italian public.

Keywords: *Translation, Shakespeare, 18<sup>th</sup> Century, 19<sup>th</sup> Century, Giustina Renier Michiel, Michele Leoni.*



Valentina Gallo\*  
Università di Padova

«DONNEZ-MOI TOUS LES DÉTAILS QUI CONCERNENT  
LE PAYS QUE VOUS HABITEZ: IL EST MIEN PAR LÀ».  
CARTEGGI ITALO-FRANCESI TRA  
IL 1789 E IL 1814

Abstract: EpistEur è un progetto dell'Università di Padova per il censimento e lo studio dei carteggi italo-europei nel Settecento. I dati emersi dalle prime ricerche confermano le migliori aspettative sulla fertilità e sull'ampiezza del campo d'indagine che gioverà allo studio delle relazioni internazionali, della storia diplomatica, della circolazione libraria, dello scambio culturale nonché dell'epistolografia in senso stretto, contribuendo a ridisegnare la nascita dell'idea di Europa del Settecento.

Parole chiave: *epistolari, cosmopolitismo, Italia e Francia, XVIII secolo, carteggi, corrispondenza letteraria.*

## 1. INTRODUZIONE

Non credo che la riflessione sui rapporti culturali tra Italia e Francia nel Settecento possa più eludere un discorso sui carteggi, sia per la loro natura di *medium* sia per la funzione avantestuale rispetto alla pratica della traduzione al centro dei saggi qui riuniti. La specola dell'epistolarietà consente una ricerca che altrimenti non potrebbe che aspirare a precisare o ampliare quadri storiografici consolidati, laddove il discorso sulle 'lettere' contribuisce a guardare al fenomeno da un punto di vista inedito rispetto ai pur ineludibili lavori di Franco Venturi 1973 (e della storiografia che ne ha accolto l'eredità; cfr. Alatri 1994) e di Norbert Jonard (1994). L'ipotesi di lavoro che guida la ricerca è di ricostruire attraverso i carteggi settecenteschi italo-francesi una storia alternativa rispetto a quella che si apre nel segno della conflittualità con la polemica Orsi-Bouhours e che si chiude

---

\* [valentina.gallo.1@unipd.it](mailto:valentina.gallo.1@unipd.it)

con il *De la littérature* di Madame de Staël<sup>1</sup>. Ricaduta non secondaria sarà la possibilità di confrontare generi e tradizioni diverse; la lettera familiare, da parte italiana, e quella *intime*, da parte francese (cfr. Servais & Ypersele 2007): cosa succede nel momento in cui le due modalità di comunicazione letteraria entrano in contatto? Una corrispondenza italo-francese è la semplice somma di due parti o non è un ente olistico, capace di generare nuovi modelli comunicativi?

«Donnez-moi tous les détails qui concernent le pays que vous habitez: il est mien par là». La scelta della citazione incipitaria è provocatoria; vorrei infatti impostare il discorso critico in termini dialettici rispetto a una vulgata storiografica che vede nella crisi dell' Illuminismo e nel periodo napoleonico la fine del cosmopolitismo settecentesco e l'affiorare dell'idea di nazione come entità non più soltanto linguistico-culturale, ma territoriale<sup>2</sup>. «Raccontatemi tutti i particolari del paese in cui siete, che, in quanto vostro, è anche mio». L'immedesimazione tra i due corrispondenti – la cui identità mi sia concesso di tacere ancora per poco – è tale, il legame affettivo che si mantiene vivo nella scrittura epistolare è così coinvolgente che il mittente acquista una nuova cittadinanza affettiva, superando le differenze (e le diffidenze) culturali, linguistiche, geografiche. Delabroy (1983: 377) ha rintracciato un analogo codice comunicativo che si fonda sulla «confusion *à priori* de la perception essentielle du mond chez [...] deux auteurs» nelle lettere intercorse tra George Sand e Gustave Flaubert, amanti e connazionali<sup>3</sup>. Tanto più sorprendente ritrovare tale simbiosi nelle lettere che intercorsero tra Madame De Staël, l'autrice del *De la littérature*, e Vincenzo Monti nel febbraio del 1806 (in Monti (2012: 146, lett. 110) cfr. Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, a Vincenzo Monti, 9.II.1806). Ed è anche per la forza aggregante che fonda e da cui è alimentata la corrispondenza epistolare, talvolta a dispetto della diversa nazionalità del mittente e del destinatario, che i carteggi transnazionali possono dire qualcosa sull'ar-

<sup>1</sup> Una storia, beninteso, che si intreccia strettamente a quella dei viaggiatori e dell'immagine del nostro paese: cfr. Chevallier & Chevallier (1983) e Hersant (1997).

<sup>2</sup> Sono categorie, quella di “nazioni culturali” e “nazioni territoriali”, molto produttive per il caso italiano; cfr. per un'ampia discussione del concetto il recente lavoro di Alfonzetti & Formica (2013); in particolare, la rassegna introduttiva (Formica 2013) e il successivo saggio problematizzante (Quondam 2013). Sebbene inerente a un arco cronologico diverso, si veda anche, per la prospettiva prescelta, Alfonzetti (2013). Una sottile analisi diacronica del concetto di ‘identità nazionale’ nell'ultimo decennio del Settecento è quella di Carpa (2008).

<sup>3</sup> Delabroy (1983: 379) osserva, molto acutamente, la specificità della pratica epistolare tra ‘letterati’: «elle n'est pas autre chose que ce désir de satisfaire, par la production d'un simulacre intime, à l'exigence de la solitude artistique sans qu'il y ait à renoncer à celle de la complicité éthique».

tiolata e per nulla pacifica ricerca di una identità<sup>4</sup>, incrociando, dunque, il dibattito sulla debolezza congenita dell'identità italiana<sup>5</sup>.

## 2. IL PROGETTO

Il punto di partenza, dunque, sono i primi risultati di uno studio sulle relazioni epistolari tra Italia e Francia nel Settecento: il progetto, finanziato dal Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Padova, coinvolge, sotto il pretenzioso nome di *EpistEur*, studiosi di varia provenienza: Francesca Bianco, Marika Piva ed Emilio Torchio dell'Università di Padova; Corrado Viola dell'Università di Verona; Jean-Louis Haquette dell'Università di Reims ed Eric Francalanza dell'Università di Brest<sup>6</sup>.

Nella necessità di dover restringere l'arco temporale, il Settecento, a un segmento proporzionato alle dimensioni di una breve comunicazione, ho scelto di ritagliare l'arco cronologico che va dalla Rivoluzione francese al Congresso di Vienna; un periodo dalla forte articolazione interna, storica e ideologica. Devo confessare che, se fossi stata in grado di prevedere le

---

<sup>4</sup> Il presente discorso non può dunque che incrociare la problematica nozione di "cosmopolitismo", per la quale cfr. Formica (2013: XIV).

<sup>5</sup> Per un quadro d'insieme sulla categoria di 'italianità' e per la sua costruzione storica, cfr., oltre il già citato Carpa (2008), Cuaz (1998a), Cuaz (1998b) e Guerci (2004).

<sup>6</sup> La maschera di rilevazione messa a punto con Marika Piva include una serie di campi strutturali: Mittente, Destinatario, Data cronica e topica e destinazione, lingua, area geografica, consistenza, fonte bibliografica (e natura dell'intervento: edizione, studio o catalogo) e/o localizzazione del manoscritto, presenza di inclusi (poesie, lettere, documenti, ecc.) e un unico campo tematico, in cui far confluire generiche parole chiave (guerra, politica, letteratura, traduzioni, rapporti personali, ecc.). Va infatti precisato che l'oggetto della catalogazione, allo stato attuale, non è la singola lettera, ma il carteggio: l'ampiezza di alcuni di questi (penso, ad esempio, a quello Manzoni-Fauriel) scoraggia, infatti, una schedatura a livello di singola epistola. Un diverso approccio alla catalogazione epistolare è quello applicato da Grassi (1983) a 260 lettere. Grassi parte da quattro variabili fondamentali che descrivono il profilo dell'individuo (l'origine geografica, l'origine sociale, il tipo di relazione (generi sessuali) e il tipo di relazione affettiva); la tipologia epistolare; il livello linguistico (grafia, ortografia, provincialismo, stile) e i temi (sé, l'altro, le notizie sociali, la letteratura, la coppia, l'istituzione, la religione); di ogni tema si registra la presenza o l'assenza, il modo in cui viene trattato (oggettivo: menzione di un'opera; soggettivo: attitudine dell'autore positiva o negativa). Cfr. Grassi (1994). In questo secondo lavoro, l'autrice raccoglie i dati di una schedatura contenutistica di 1100 lettere 'private' francesi scritte tra il 1700 e il 1850, in base alle categorie di: 'notizie sociali e familiari', 'occupazioni personali', notizie politiche, notizie relative all'educazione dei figli, allusioni alla religione, confidenze personali, notizie relative al matrimonio e alla vita di coppia, informazioni artistiche, letterarie ed erudite.

difficoltà che tale *découpage* avrebbe comportato, avrei operato diversamente, per molteplici ragioni: a cominciare dalla periodizzazione interna al 1789–1814, necessariamente a posteriori degli eventi e da un’ottica politico-unitaria che non è certo quella dei corrispondenti di cui ci occupiamo; i quali, oltretutto, dislocati in realtà storico-politiche profondamente diverse, vivono quel quarto di secolo da prospettive ideologiche differenti e con vistosi sfasamenti temporali<sup>7</sup>.

A questo ordine di problemi si sommano l’*impasse* materiale (le deficienze del sistema dei corrieri d’antico regime, rese ancor più drammatiche dalle tensioni politiche in corso e dal venir meno di un’autorità centrale capace di garantire la ‘normalità’ della trasmissione epistolare) e, di contro, l’inasprirsi del controllo postale e il moltiplicarsi dei censori<sup>8</sup>. Lascio la parola a Monti che informa, smarrito, Madame de Staël (è il giugno del 1805):

Vi ho esposto lo stato infelice dell’animo mio nella seconda lettera che di qui vi ho scritta e diretta a Coppet secondo il modo da voi indicati. Voglia il cielo che questa ingenua confessione dei miei sentimenti si sia salvata. Il corriere che la portava (ed era un corriere di Talleyrand) è stato assassinato tra Lodi e Milano, e i pieghi che portava tutti dispersi e gettati in mezzo alla strada. La presente l’indirizzo a Fortis secondo la vostra istruzione, e terrò questa strada nell’avvenire (Monti 1928: 424, lett. 926, 25.VI.1805).

Sebbene non sempre la comunicazione epistolare andasse incontro a esiti così drammatici, dobbiamo presupporla sempre triangolare: la lettera doveva essere scritta in modo da poter passare al vaglio di un indiscreto e rigido censore. Così, ad esempio, Giambattista Bodoni si rivolge nel 1794 ad Antoine-Augustine Renouard, bibliofilo e mercante di libri francese:

A parlar franco debbo dirvi che io temevo assai che elleno [le lettere] non giungessero al lor destino; molte dicerie si vanno dagli ignoranti o da’ malevoli divulgando sulla incertezza delle poste, sulla apertura delle lettere, sulla intermissione del commercio, che io ho fissato di nulla più credere, e proseguir a rispondervi con quella candida apertura di cuore che è in me ingenita, e di null’altro m’immischierò mai che di affari letterari e di libri e di edizioni. In questa guisa contenendomi, son certissimo che, quand’anche le mie lettere venissero ad essere aperte e lette colla più esatta scrupolosità, non anderanno mai smarrite, tanto più che io sono persuaso che le

<sup>7</sup> Cfr. le pagine di Ricuperati (2003: 34–36); sull’‘anomalia’ siciliana, cfr. Renda (1996); sulla situazione degli stati preunitari di fronte al problema di un’identità nazionale, cfr. il volume miscelaneo De Benedictis et al. (2012).

<sup>8</sup> Cfr. i volumi dell’Istituto di studi storici postali, in particolare: Fedele (1996) e Caizzi (1993), per quanto interessati all’insorgere di una regolamentazione del servizio piuttosto che a rilevare le falle del sistema.

persone destinate a presiedere agli uffizi delle poste sono soggetti di conosciuta probità ed onoratezza, né ometteranno mai di dar corso a que' fogli che tendono all'incremento delle lettere, delle arti e ad un vicendevole reciproco commercio (in Boselli (1927: 37): Bodoni a Renouard, 18.III.1794).

Cui fa eco Renouard:

Oui, sans doute, notre correspondance littéraire n'éprouvera aucun obstacle de la part des Français. Amis des arts, passionnés pour tout ce qui est beau, aimant la vertu malgré le système d'immoralité que de vils conspirateurs avaient essayé, mais en vain, de propager dans notre chère patrie, jamais les Français ne chercheront à inquiéter, à tourmenter ceux qui, contents de faire passer en France leurs idées littéraires, respecteront les lois et le gouvernement que la volonté d'un peuple puissant et libre y a établis (in Boselli (1927: 39): Renouard a Bodoni, 15.IV.1794).

Ma la retorica della blandizie non dovette essere sufficiente, se allo scadere dello stesso anno, Bodoni doveva confessare:

Io vi ho scritto diverse lettere ne' mesi passati, ma, non avendone mai avuto riscontro, torno adesso a ripetervi brevemente quanto vi avea significato nelle dette mie. E se mai anche la presente avesse la sfortuna di andare smarrita, non saprei più qual mezzo tenere per farvi giungere in avvenire le mie lettere: mi resta solo qui di pregare chiunque potesse aprire e leggere questa mia di mandarla poscia al suo destino, giacché non tratta di altro il presente foglio che di faccende letterarie e che hanno rapporto al solo commercio librario (in Boselli (1927: 43): Bodoni a Renouard, 29.XII.1794).

In questo contesto la comunicazione, e soprattutto quella scritta e transnazionale, si fa cifrata, reticente, quando non addirittura antifrastica, come dimostra bene la lettera di Bodoni: interpretarne il senso diventa operazione delicata, necessaria di una precisa contestualizzazione, della ricostruzione, cioè, delle finalità epistolari, delle identità dei corrispondenti e di quel "Convitato di pietra" che è lo scomodo e onnipresente ufficiale postale<sup>9</sup>.

L'argomento definitivo che avrebbe dovuto dissuadermi dall'eleggere come 'campo di sperimentazione' l'arco cronologico a cavaliere tra il Sette e l'Ottocento, è la *damnatio memoriae* che colpì, alla caduta di Napoleone, una stagione breve e concitata della nostra tradizione, e che di certo non giovò alla custodia dei documenti, generosi testimoni di rapporti epistolari politici o amicali che ai nuovi governanti potevano apparire delittuosi.

---

<sup>9</sup> E sono prudenze ermeneutiche che raccomandava alcuni anni fa anche Romagnani (2000), e sulle quali è tornato più di recente (Romagnani 2011: 12–13).

### 3. CARTEGGI EUROPEI E STORIOGRAFIA

Discontinuità storica del periodo, natura cifrata della comunicazione epistolare, deficienze e permeabilità del sistema postale, dispersione documentaria hanno dunque ostacolato da parte della storiografia, anche quella attenta alla storia delle idee, l'opportuna valorizzazione dei carteggi transnazionali: il pioneristico lavoro di Paul Hazard (1995), per esempio, passa in rassegna le gazzette, i giornali, le traduzioni; una considerevole mole di materiale che non include, tuttavia, le corrispondenze 'familiari' (cfr. anche Galasso 1989). E se è vero che Hazard scriveva all'inizio dello scorso secolo, quando gli epistolari giacevano in buona parte sepolti negli archivi familiari o nelle biblioteche, l'intelligente contributo di Jonard (1994) o del compianto Guerci (2008) ignorano le relazioni epistolari o si limitano a sfruttare – Guerci – i dispacci diplomatici degli ambasciatori veneziani a Parigi<sup>10</sup>.

Alla base di questa pigrizia storiografica ci sono precise ragioni ideologiche: dapprima una storiografia nazionale restia a riconoscere che l'identità italiana si fosse costruita anche attraverso il confronto con le altre, più forti e mature, realtà politiche europee (Guerci 2004). Poi, quando quell'Europa politica è stata costruita, e nonostante i tentativi di un Umberto Eco o di un Asor Rosa, ci si è fermati ai grandi affreschi, a dinamiche sistemazioni, ben al di qua, tuttavia, di una ricerca d'archivio o di prima mano. E ciò nonostante è indubbio il valore innovativo dei lavori che, proprio grazie a una lettura attenta dei carteggi, hanno consentito di superare la categoria storiografica dell'*influence* e di accogliere quella dell'*échange*, giustamente al centro dei lavori di Waquet (1989). Sarà per questo che i carteggi transnazionali editi si contano, per il periodo preso in esame, sulle dita di una sola mano: Manzoni-Fauriel (Manzoni 2000), Bettinelli-Féraud (Finoli 1965), e poco altro: lo stesso carteggio tra la de Staël e Monti non è stato ricomposto bibliologicamente, ma va idealmente assemblato attraverso la lettura dei due, parziali, epistolari a stampa (cfr. Necker 1985, Monti 1928, Monti 2012, Lanfredini 1946, Lanfredini 1947). Ed è tanto più grave questa lacuna, in quanto proprio in questo arco temporale l'idea di patria si fa progetto politico (cfr. Cuaz 1998b: 86–87).

### 4. I FLUSSI CULTURALI INTERNAZIONALI

Sarà necessario, tuttavia, tenere conto anche di dati quantitativi: i carteggi a stampa sull'asse italo-francese nel periodo preso in esame sono

---

<sup>10</sup> Per alcune considerazioni sulla corrispondenza diplomatica, cfr. De Raymond (1983); per un saggio applicativo, invece, cfr. Scarabello (1992).

pochi; il flusso culturale, infatti, già da qualche decennio si è orientato verso Nord-Est, verso l'impero e il mondo tedesco, anche conseguentemente al nuovo equilibrio politico e al maggior peso che Vienna acquista nella politica italiana. A partire, ma sono prime ipotesi che andranno confortate dai dati che emergeranno dall'analisi dell'intero secolo, dagli anni Sessanta, venuta meno la spinta propulsiva dell'Illuminismo francese, il grosso della corrispondenza postale non valica più il Moncenisio o il Monginevro, ma batte la strada del Brennero. È sufficiente sfogliare l'epistolario di Cesare Beccaria (1738–1794) – in cui spiccano la quantità e soprattutto la qualità dei corrispondenti francesi – e confrontarlo con l'indice dei corrispondenti di Cesarotti (più giovane sì di otto anni, ma ben più longevo: morirà, infatti, nel 1808), di Alfieri (nato nel 1749 e morto 1803), di Foscolo<sup>11</sup>, di Monti, ecc. In tutti si registrerà un forte restringimento dell'orizzonte internazionale, parzialmente bilanciato da sporadiche presenze austro-tedesche (anche grazie, soprattutto a livello scientifico, alla forza attrattiva rappresentata dall'Accademia di Berlino).

## 5. GLI EPISTOLOGRAFI

### 5.1. I mercanti della cultura

Ma chi, o meglio, quali gruppi sociali, tra il 1789 e il 1814, intratterranno rapporti epistolari con la Francia? In primo luogo i mercanti, e i mercanti di libri, nel settore che più ci interessa. È ben nota la ricchezza della *Correspondance* della Société Typographique di Neuchâtel, studiata da Robert Darnton (1979, 1986): una miniera di informazioni sul commercio e sulla circolazione della cultura nell'Europa d'antico regime. Per gli anni che ci riguardano, e salve le necessarie proporzioni, soccorre, ad esempio, il già ricordato carteggio Bodoni-Renouard, attraverso il quale è possibile saggiare la ricezione della letteratura italiana in Francia e viceversa. Mediatore tra i due era stato il libraio francese di stanza a Parma Jacques Banchon, che aveva fornito a Renouard il catalogo bodoniano. Il carteggio, edito da Antonio Boselli tra il 1927 e il 1930, conta 73 missive (1791–1812), tra originali e minute, conservate nel fondo Bodoni della Biblioteca Palatina di Parma.

Lo scambio epistolare si apre con una lettera di Renouard a Bodoni, in cui il bibliofilo francese si presenta come esponente di un pubblico d'*élite*, che ammira la pulizia e l'eleganza formale dell'officina bodoniana, ma che accusa nel catalogo dello stampatore italiano un eccessivo numero di *baga-*

---

<sup>11</sup> Nel ricco epistolario foscoliano si conoscono solo due lettere a un francese, Guinguené, sul quale, cfr. Zini (1930).

*telle*, le famigerate raccolte poetiche encomiastiche; dall'officina bodoniana, precisa Renouard nella missiva seguente, i suoi 'amici' vorrebbero un *beau Tasso, un Petrarca, un Ariosto* quello del *Furioso*<sup>12</sup>, e aggiunge: «quelq'un de beaucoup de goût me recommande de vous engager à imprimer comme les *Odi* di Parini trois poemetti du même intitulés *Il Mattino*, il *Mezzo-giorno* e *La Sera*. Je ne les ai pas lus, mais on m'assure qu'il sont très curieux et valent la peine de faire un petit volume qu'on annexerait aux *Odes*» (in Boselli (1926: 246): Renouard a Bodoni, lett. 2, 6.V.1792; per il séguito del carteggio vedi Boselli 1927, 1930). Bodoni, per parta sua, si dice sollecito, nonostante i «tempi calamitosi», a eseguire le commissioni di Renouard, e interessato a stampare anche qualche classico francese di cui il corrispondente avrà la compiacenza di inviargli l'esemplare per la stampa. Renouard è generoso di consigli: nel 1794 invia un elenco di autori quanto mai eloquente sulla corrispondenza tra un determinato gruppo sociale – realista anche in piena rivoluzione – e il canone letterario corrispondente: Boileau (nelle edizioni Didot l'ainé), Racine, La Fontaine, e soprattutto Bossuet, i cui *Discours sur l'histoire universelle* saranno un valido aiuto per leggere la storia contemporanea. Da Bodoni Renouard acquista la lettera critica di Esteban Arteaga su Orazio, le poesie di Clemente Bondi, la *Liberata* e l'*Aminta*, ma anche le *Stagioni* di Thomson, Dante, gli scritti di Serassi *Sulla controversia del Tasso e dell'Ariosto*, il *Saggio di Poesie* di Morelli, le *Anacreontiche* di Savioli, gli *Scherzi poetici e pittorici* di G. G. De Rossi, il *Pastor fido*, Poliziano, l'opera di Carlo Luigi Benvenuto Robbio conte di San Raffaele e un classico dell'antilluminismo: le *Disgrazie di Donna Urania*. Le circostanze storico-politiche rappresenteranno un ostacolo non indifferente al commercio transalpino, che tuttavia si interromperà, dopo la visita di Renouard all'officina bodoniana (1809), solo poco prima della morte di Bodoni.

### 5.2. L'internazionale religiosa

Un altro vivace e assai interessante gruppo sociale coinvolto in corrispondenze transalpine è rappresentato dall'«internazionale» religiosa, che negli ultimi trent'anni del secolo, in occasione dello scontro tra giansenisti ed ex-gesuiti, aveva spinto traduttori e giornalisti a un serrato confronto tra la realtà italiana e quella francese. In questi ambienti la Rivoluzione francese era stata letta come la diretta conseguenza della propaganda massonica, di quella dei *philosophes* e dei giansenisti, rafforzando i legami ideali tra

<sup>12</sup> Sulle edizioni bodoniane, cfr. Brooks (1927) e Giani (1948); un pregevole lavoro di edizione dei carteggi tra Bodoni e i corrispondenti spagnoli è quello avviato da Pedro M. Cátedra, consultabile sul portale [bibliotecabodoni.net](http://bibliotecabodoni.net).

i papisti di qua e di là delle Alpi. L'approvazione da parte dell'Assemblea nazionale, nel luglio del 1790, della costituzione civile del clero e, nel novembre dello stesso anno, l'imposizione del giuramento di fedeltà alla medesima, costrinse i religiosi francesi refrattari a cercare rifugio soprattutto, ma non solo, a Roma, come insegnanti di lingua francese e traduttori. Al centro della rete settentrionale dei *réfugiés* c'è, anche per ragioni geografiche, il mantovano Saverio Bettinelli, il cui epistolario, come ha documentato Agosta del Forte (1970), annovera svariati corrispondenti francesi.

Mole, continuità e rilievo fanno del carteggio con Féraud, ad esempio, uno scambio denso e proficuo, il cui valore storiografico ha consentito a Finoli (1965: 241; 1968) di mettere in discussione e ripensare il *cliché* storiografico, formulato da Paul Hazard, degli *émigrés* francesi durante la rivoluzione come del tutto assorbiti dalla propria condizione di esuli e dalle strategie per rientrare in Francia (cfr. Brun 1951; e *contra* Hazard 1995: 18). Féraud, linguista e compilatore del *Dictionnaire critique de la langue française*, fu un profondo conoscitore della lingua italiana; nel carteggio che intrattenne con Bettinelli sottopose al mantovano le traduzioni della *Secchia rapita* di Tassoni e della lettera di Bettinelli su Algarotti; mentre l'italiano ricambiava inviandogli, e chiedendogliene lettura, le sue *Lettere sugli epigrammi*. Lo scambio fu a tal punto intenso da suggerire a Féraud un progetto editoriale che, benché mai realizzato, testimonia la fertilità di una pur breve stagione (Féraud rientrò in Francia alla fine del 1798):

Si nous retournons l'anée prochaine en France et que l'amour des Lettres y renaisse, je compte ouvrir une souscription de *Mélanges de Littérature Italienne, en vers et en prose*, traduits en français. J'y embrasserai à peu près tous les genres. Je donnerai deux petits volumes de six ou huit feuilles chaque mois, dont l'un comprendra la littérature profane et l'autre la sacrée. On sera le maître de les prendre tous les deux ou de n'en prendre qu'un. J'ai quelques avances en poésie; pour la prose je me métrai facilement au courant. Si la chose réussit, je vous consulterai sur le choix des livres à traduire; mais d'avance je pense que vous seuls vous me fournirez de la matière pour plus d'un année (in Finoli (1965: 260): Jean-François Féraud a Saverio Bettinelli, 26.XII.1794).

### 5.3. Armi e lettere

L'ultimo gruppo sociale che instaura rapporti epistolari significativi è quello composto dai militari francesi che attraversarono il nostro paese a capo degli eserciti napoleonici. Appartenenti per lo più ai ranghi dell'aristocrazia, con alle spalle una cultura che, se non comportava la conoscenza della lingua, includeva però almeno un'infarinatura della letteratura classica, svolsero, politicamente, un ruolo chiave nel tentativo di conquistare

gli animi e le simpatie dei salotti e delle accademie italiane (in Catalani (2016: 208), lett. Bettinelli 70, vedi Saverio Bettinelli a Giovanni De Lazara, 10.VI.1801). Il loro più celebre rappresentante è probabilmente il generale Sextius-Alexandre-François Miollis (1759–1828), a comando della piazza mantovana, protettore delle arti e delle lettere, promotore delle celebrazioni virgiliane a Mantova e di quelle ariostesche a Ferrara. L'epistolario di Miollis, regestato nel 1961 da H. Aureas, è disperso tra gli archivi centrali francesi e quelli periferici italiani: tra i suoi corrispondenti si contano, tra gli altri, Cesarotti e Bettinelli, al quale inviò 98 lettere tra il 1797 e il 1808. Il caso di Miollis è emblematico, credo, di quanto lavoro resti ancora da fare se si vuole tentare di ricostruire una stagione culturale in cui l'evento bellico non fu soltanto rapina e conquista, ma anche occasione per la costruzione di un dialogo che le future generazioni avrebbero preferito dimenticare.

## 6. LE QUESTIONI

A valle di questo *detour* epistolare tardo-settecentesco, vorrei riflettere brevemente su alcuni aspetti della comunicazione per lettera e sul rapporto carteggi-storia. Sarebbe un errore, infatti, investire le carte in oggetto del compito di ribaltare le sistemazioni storiografiche consolidate. Altrettanto grave, tuttavia, sarebbe sottostimarle, perché la storiografia che non compulsa i carteggi non solo non coglie in atto un aspetto della circolazione internazionale delle idee<sup>13</sup> – per la quale sono stati proposti dei modelli reticolari (cfr. Beaurepaire 2006, Beaurepaire et al. 2006) – ma non è in grado di rilevare il contributo che la scrittura per lettera apporta all'epocale riconoscimento di uno statuto estetico del sé (cfr. Grassi 1994), ignora della storia delle idee la loro germinazione nella 'coltura' trans-nazionale<sup>14</sup>. Non si tratta neanche di rivendicare la ricchezza di una storiografia dell'affettività; guardare a quegli anni dalla specola dei carteggi, di quelli minori, come da quella dei grandi, consente infatti di osservare in atto un duplice processo, che si costruisce dal basso, dal contatto personale, dalla rete di conoscenze comuni: da una parte, e questo vale soprattutto per la realtà italiana, la messa a fuoco della propria identità nel dialogo con un'altra più forte e storicizzata; nelle lettere tra Monti e Madame de Staël si incontrano e si confrontano due culture, e un forte pregiudizio che il viaggio in Italia

<sup>13</sup> Si vedano i risultati di questa apertura in Bergamasco & Bossis (2007); e in un lavoro prezioso come quello di Chapron (2008).

<sup>14</sup> Una specifica valorizzazione dei carteggi è promossa in Italia dal C.R.E.S. di Verona e in Francia dal Centre Culturel International de Cerisy la Salle, di cui si vedano gli atti dei convegni del 1983-1994: Bonnat et al. (1986), ma cfr. anche Bossis (1994), Bossis & Porter (1990), Bray & Strosetzki (1995), Chartier (1991) e Greimas (1988).

e la corrispondenza con Monti contribuiranno a fiaccare. Dall'altro lato matura una cultura del confronto e del dialogo che toccherà le vette nel carteggio tra Manzoni e Fauriel, con l'accento al quale vorrei concludere questa breve rassegna: cosa sarebbe stato Manzoni senza il dialogo con Fauriel? Insomma, permettetemi di immaginare con sgomento un Ottocento italiano in cui fosse mancato a Manzoni la possibilità di bruciare, proprio nel carteggio con Fauriel, l'aspirazione a un teatro tragico.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agosta del Forte, E. (1970). *Corrispondenti francesi di Saverio Bettinelli*. Mantova: Ponte Vecchio.
- Alatri, P. (1994). Comprensioni e incomprensioni tra italiani e francesi nel periodo illuminista. In C. Bertelli (a cura di), *I francesi e l'Italia* (pp. 25–32). Milano: Scheiwiller.
- Alfonzetti, B. (2013). Dell'Italia o la doppia nazione. Prospettive politico-letterarie negli anni 1700–1748. In B. Alfonzetti & M. Formica (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento* (pp. 31–49). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Alfonzetti, B. & Formica, M. (a cura di). (2013). *L'idea di nazione nel Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Beaurepaire, P.-Y. (2006). *La plume et la toile. Pouvoirs et réseaux de correspondance dans l'Europe des Lumières*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Beaurepaire, P.-Y. et al. (2006). *Réseaux de correspondance à l'âge classique (XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Bergamasco, L. & Bossis, M. (a cura di). (2007). *Archive épistolaire et histoire*. Cerisy: Connaissances et Savoirs.
- Bonnat, J.-L. et al. (a cura di). (1986). *Des mots et des images pour correspondre, Actes du II<sup>e</sup> colloque international "Les correspondances", Nantes 13–15 septembre 1984*. Nantes: Université de Nantes.
- Boselli, A. (1926). Corrispondenza di Antonio-Agostino Renouard con Giambattista Bodoni. *La bibliofilia*, 28, 241–258.
- Boselli, A. (1927). Corrispondenza di Antonio-Agostino Renouard con Giambattista Bodoni. *La bibliofilia*, 29, 37–46, 93–108 e 313–331.
- Boselli, A. (1930). Corrispondenza di Antonio-Agostino Renouard con Giambattista Bodoni. *La bibliofilia*, 32, 222–231, 365–373 e 450–457.
- Bossis, M. (a cura di). (1994). *La lettre à la croisée de l'individuel et du sociale, Actes du colloque Paris, Institut International de la Recherche, décembre 1992*. Paris: Kimé.

- Bossis, M. & Porter, C. A. (a cura di). (1990). *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture, Actes du colloque international Centre Culturel International de Cerisy 1–18 luglio 1987*. Stuttgart: Steiner.
- Bray, B. & Strosetzki, C. (a cura di). (1995). *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France, Actes du Colloque de Wolfenbuttel, octobre 1991*. Paris: Klincksieck.
- Brooks, H. C. (1927). *Compendiosa bibliografia... di edizioni bodoniane*. Firenze: Barbera.
- Brun, A. (1951). L'Abbé Féraud et l'Italie. *Revue de littérature comparée*, 25, 338–343.
- Caizzi, B. (1993). *Dalla posta dei re alla posta di tutti. Territorio e comunicazioni in Italia dal XVI secolo all'Unità*. Prato: Istituto di studi storici postali.
- Carpa, C. (2008). Questione nazionale e identità italiana nel periodo rivoluzionario (1789–1802). In D. Baneli et al. (a cura di), *Dall'origine dei Lumi alla rivoluzione. Scritti in onore di Luciano Guerci e Giuseppe Recuperati* (pp. 125-143). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Catalani, G. (2016). *Tra Mantova e Padova. Arte e storia nel carteggio tra Saverio Bettinelli e Giovanni De Lazara (1795–1808)*, con un saggio introduttivo di L. Caburlotto e una nota di S. Ghini. Verona: QuiEdit.
- Chapron, E. (2008). *L'Europe à Nîmes: les carnets de Jean-François Séguier (1732–1783)*. Nîmes: A. Barthélemy.
- Chartier, R. (a cura di). (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard.
- Chevallier, E. & Chevallier, R. (1983). *Iter Italicum. Les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*. Ginevra: Slatkine.
- Cuaz, M. (1998a). L'identità ambigua. L'idea di nazione tra storiografia e politica. *Rivista storica italiana*, 110, 2, 573–641.
- Cuaz, M. (1998b). L'immagine dell'Italia nella cultura europea del Settecento. *Geographia antiqua*, 7, 67–88.
- Darnton, R. (1979). *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775–1800*. Cambridge Mass.: Belknap of Harvard University Press (trad. it. Darnot, R. (1999). *Il grande affare dei Lumi. Storia editoriale dell'Encyclopédie 1775–1800*. Milano: S. Bonnard).
- Darnton, R. (1986). Le marché littéraire français vu de Neuchâtel. In J. Rychner & M. Schulp (a cura di), *Aspects du livre neuchâtelois* (pp. 59–75). Neuchâtel: BPU.
- De Benedictis, A. et al. (a cura di). (2012). *Nazioni d'Italia. Identità politiche e appartenenze regionali fra Settecento e Ottocento*. Roma: Viella.

- De Raymond, J.-F. (1983). Correspondance et correspondances diplomatiques. In M. Bossis e J.-L. Bonnat (a cura di), *Les correspondances: problématique et économie d'un genre littéraire: écrire, publier, lire, Actes du Colloque international, Nantes 4-7 octobre 1982* (pp. 126-142). Nantes: Publications de l'Université de Nantes.
- Delabroy, J. (1983). Le courant de la plume. Mythe et vérité de la correspondance (l'exemple Gustave Flaubert – George Sand). In M. Bossis e J.-L. Bonnat (a cura di), *Les correspondances: problématique et économie d'un genre littéraire: écrire, publier, lire, Actes du Colloque international, Nantes 4-7 octobre 1982* (pp. 375-391). Nantes: Publications de l'Université de Nantes.
- Fedele, C. (1996). *La voce della posta. Comunicazione e società nell'Italia napoleonica*. Prato: Istituto di studi storici postali.
- Finoli, A. M. (1965). Un corrispondente francese del Bettinelli «italianisant» e filologo. In *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel* (pp. 235-264). Firenze: Olschki.
- Finoli, A. M. (1968). Inediti francesi del Bettinelli. *Lettere italiane*, 20, 391-402.
- Formica, M. (2013). Patria e nazione nel Settecento. In B. Alfonzetti e M. Formica (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento* (pp. VII-XXII). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Galasso, G. (1989). Rivoluzione francese e lettere italiane: la prima grande opera di Paul Hazard. *Rivista storica italiana*, 110, 293-302.
- Giani, G. (1948). *Catalogo delle autentiche edizioni bodoniane*. Milano: Conchiglia.
- Grassi, M.-C. (1983). Un exemple d'analyse sérielle: les correspondances intimes de la noblesse française. In M. Bossis e J.-L. Bonnat (a cura di), *Les correspondances: problématique et économie d'un genre littéraire: écrire, publier, lire, Actes du Colloque international, Nantes 4-7 octobre 1982* (pp. 239-254). Nantes: Publications de l'Université de Nantes.
- Grassi, M.-C. (1994). *L'art de la lettre au temps de la «Nouvelle Héloïse» et du Romantisme*. Genève: Slatkine.
- Greimas, A.-J. (a cura di). (1988). *La lettre: approches sémiotique, Actes du VI<sup>e</sup> Colloque interdisciplinaire en collaboration avec l'Association Suisse de Sémiotique*. Fribourg-Suisse: Éditions Universitaires.
- Guerci, L. (2004). Il triennio 1796-1799 e la «Repubblica itala». In U. Levra (a cura di), *Nazioni, nazionalità, stati nazionali nell'Ottocento europeo, Atti del LXI Congresso di storia del Risorgimento italiano Torino, 9-13 ottobre 2002* (pp. 59-103). Torino: Comitato di Torino dell'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano/Carocci.

- Guerci, L. (2008). *Uno spettacolo non mai più veduto nel mondo. La Rivoluzione francese come unicità e rovesciamento negli scrittori contro-rivoluzionari italiani (1789–1799)*. Torino: UTET.
- Hazard, P. (1995). *Rivoluzione francese e lettere italiane (1789–1815)*, a cura di P. A. Borgheggiani. Roma: Bulzoni (ed. orig. 1910).
- Hersant, Y. (1997). *Italie. Anthologie des voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*. Parigi: Laffont.
- Jonard, N. (1994). *La France et l'Italie au siècle des Lumières. Essai sur les échanges intellectuels*. Paris: Champion.
- Lanfredini, D. (1946). Madame de Staël e i suoi amici italiani. *Rivista di letteratura moderna*, 1, 189–211 e 394–412.
- Lanfredini, D. (1947). Madame de Staël e i suoi amici italiani. *Rivista di letteratura moderna*, 2, 281–297.
- Manzoni, A. (2000). *Carteggio. Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, premessa di E. Raimondi, a cura di I. Botta. Milano: Centro nazionale studi manzoniani.
- Monti, V. (1928). *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi (2 Voll.). Firenze: Le Monnier.
- Monti, V. (2012). *Primo supplemento all'epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da L. Frassinetti. Milano: Cisalpino.
- Necker, A.-L.-G. baronessa di Staël-Holstein (1985). *Correspondance générale* (Vol. V.II, *Le Léman et l'Italie 19 mai 1804 – 9 novembre 1805*, texte établi et présenté par B. W. Jasinski). [Paris]: Hachette.
- Quondam, A. (2013). La nazione e gli italiani prima della nazione. In B. Alfonzetti e M. Formica (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento* (pp. 3–29). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Renda, F. (1996). La Rivoluzione Francese e la Sicilia. In L. Carta e G. Murgia (a cura di), *Francia e Italia negli anni della Rivoluzione. Dallo sbarco francese a Quarto all'insurrezione cagliaritano del 28 aprile 1794* (pp. 128–147). Roma-Bari: Laterza.
- Ricuperati, G. (2003). La cultura italiana nel secondo Settecento europeo. In G. Santato (a cura di), *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo* (pp. 33–64). Genève: Droz.
- Romagnani, G. P. (2000). La rete delle relazioni epistolari nella Rovereto del Settecento. *Memorie dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, s. 2, 250, vol. 3, 47–67.
- Romagnani, G. P. (2011). Epistolari e carteggi nella storiografia sul Settecento. In C. Viola (a cura di), *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento* (pp. 9–24). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Scarabello, G. (1992). L'«Ottantanove» francese visto dalla diplomazia veneziana. In R. Zorzi (a cura di), *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia* (pp. 291–306). Firenze: Olschki.

- Servais, P. e van Ypersele, L. (2007). *La lettre et l'intime. L'émergence d'une expression du for intérieur dans les correspondances privées (17<sup>e</sup> – 19<sup>e</sup> siècles)*, avec la collaboration de F. Mirguet. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia.
- Venturi, F. (1973). L'Italia fuori d'Italia. In *Storia d'Italia Vol. III. Dal primo Settecento all'Unità* (pp. 987–1481). Torino: Einaudi.
- Waquet, F. (1989). *Le modèle français et l'Italie savante (1660–1750)*. Rome: Ecole française de Rome.
- Zini, M. (1930). Il Ginguené e la letteratura italiana. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 95, 209–242, e 96, 1–38.

«DONNEZ-MOI TOUS LES DÉTAILS QUI CONCERNENT LE PAYS  
QUE VOUS HABITEZ: IL EST MIEN PAR LÀ». ITALIAN-FRENCH  
CORRESPONDENCE BETWEEN 1789 AND 1814

Summary

EpistEur is a research project of the University of Padua concerning the inventory and study of the correspondence between Italy and Europe in the 18<sup>th</sup> century. Early data confirm the expectations of the fertility and extension of the research field and improvement of the knowledge of international relationships, diplomatic history, circulation of books, cultural exchange and the history of epistolography. EpistEur wants to contribute to redesigning the emergence of the idea of Europe in the 18<sup>th</sup> century.

Keywords: *Epistolaries, Cosmopolitanism, Italy and France, 18<sup>th</sup> century, Correspondences, Literary Correspondence.*



Enzo Neppi\*  
Université Grenoble Alpes

*CORINNE OU L'ITALIE* DI MADAME DE STAËL:  
I VICOLI CIECHI DELL'INCONTRO CULTURALE  
E AMOROSO FRA LE 'NAZIONI' NELL'EUROPA  
DEL PRIMO OTTOCENTO

Abstract: La posizione di Madame de Staël sul problema del carattere nazionale va inserita in un dibattito che vede la partecipazione di numerosi intellettuali europei fin dalla metà del Settecento – un dibattito in cui lingua, letteratura e politica appaiono strettamente connesse. Nelle sue principali opere, da *De la littérature* a *De l'Allemagne*, Madame de Staël presenta posizioni che sono nel complesso coerenti e costanti, ma arricchite da sottili distinguo. In *Corinne*, in particolare, il contrasto tra i caratteri nazionali diviene un ostacolo che neppure l'amore fra gli individui riesce a superare, ma il dialogo fra le nazioni e i caratteri è ribadito come un valore, preferibile, almeno idealmente, al ripiegamento sulla propria identità nazionale.

Parole chiave: *Madame de Staël, carattere nazionale, patriottismo, incontro tra culture, rappresentazione dell'amore, Corinne ou l'Italie.*

1. IL CARATTERE NAZIONALE, DA MONTESQUIEU  
A FOSCOLO

In un breve saggio del 1748, *Of National Characters*, David Hume (1987) negava l'influenza del clima e di altre cause fisiche sui caratteri delle nazioni, e si opponeva in particolare alla tesi secondo cui le nazioni avrebbero caratteri permanenti, che si manifestano con costanza nel corso dei secoli. Il caso suo era tuttavia un'eccezione. Proprio negli anni in cui il filosofo inglese avanzava questa prudente opinione, si diffondeva in Europa – e prima di tutto in Francia, culla dei Lumi, in autori come Du Bos, Buffon, Montesquieu e Voltaire<sup>1</sup> – l'idea che ogni popolo abbia un suo

---

\* enzo.neppi@univ-grenoble-alpes.fr

<sup>1</sup> Vedi, per questi autori, e per le successive osservazioni sulla filosofia della lingua in Germania, le acute analisi di Crépon (1996: 39–63, 89, 121–155, 195–326).

specifico carattere nazionale, determinato da un lato da cause fisiche, come il clima e la razza, e dall'altro da «cause morali»: la lingua, i costumi, la religione e le leggi. Gli illuministi francesi potevano essere in disaccordo sull'importanza e sul peso relativo di ciascuna di queste cause. Ma che le nazioni abbiano un genio, un'indole, un carattere innato sembrava a tutti, o a quasi tutti, evidente.

In contrasto con la tesi diffusa in Francia sulla superiore universalità della lingua francese, la cui sintassi sarebbe più fedele alla forma logica del pensiero, e sarebbe determinata non dalle passioni ma dalla ragione (vedi in particolare Rivarol 1995: 162), in Germania, nei medesimi anni, Klopstock e Lessing riprendono una difesa della lingua tedesca in cui si era impegnato già Leibniz a partire dagli anni '80 del XVII secolo. Per tale via essi ovviamente reagiscono ai modelli letterari più in voga in Francia, e che si erano imposti per un certo tempo anche nel loro paese, e esprimono il loro rifiuto degli orientamenti più razionalisti e materialisti dell'illuminismo francese. Da parte sua, Herder ha una vasta visione delle lingue e delle culture e pensa che ogni nazione contribuisca individualmente, attraverso la propria storia, al rivelarsi della provvidenza divina nel mondo. Ma nel medesimo tempo è anche convinto che un legame profondo unisca ogni popolo alla sua lingua, e di conseguenza difende il «pregiudizio», il «nazionalismo» [Nationalism], che riconducendo i popoli al loro centro [Mittelpunkt], stringendoli al loro ceppo, esigendo la fedeltà alla propria lingua e cultura, li rende più ardenti e felici (Herder 1994: 39–40). In questa prospettiva la lingua è un tesoro, un debito della nazione verso se stessa, e il principale dovere di ogni scrittore consiste nel rimanere fedele al genio della propria lingua e al carattere della propria nazione.

Pur presentandosi a prima vista come l'affermazione di un fatto empirico, la nozione di carattere nazionale acquista dunque molto rapidamente un carattere normativo, e diventa, in questo doppio registro, una sorta di *a priori* epocale, una premessa sistemica che dominerà a lungo il discorso europeo sulle nazioni e sulle culture<sup>2</sup>. Gli obblighi del cittadino verso la propria patria si configurano allora come un dovere supremo, che esige una dedizione totale ed esclusiva, e tende a sostituirsi alle credenze religiose tradizionali.

In Italia la svolta epocale che rende possibili simili affermazioni sul carattere nazionale della letteratura è attestata dal contrasto (contrasto ideologico, ma che tende a diventare anche uno spartiacque generazionale)

---

<sup>2</sup> Mi riferisco qui agli studi di Alberto Mario Banti, e in particolare a Banti (2005) e, per l'Italia, a Banti (2000).

fra le posizioni avanzate da Alessandro Verri, sul *Caffè*<sup>3</sup>, agli inizi degli anni '60, da Cesarotti negli anni '80, e da Denina durante il suo soggiorno berlinese (vedi Marazzini 1989: 127–165), e quelle cui giungono invece, agli inizi degli anni '90, lo stesso Alessandro Verri, Galeoni Napione, e in forma molto più appassionata e drammatica Alfieri, sin dalla prima stesura della *Vita scritta da esso*. A differenza del fratello Pietro, che rimarrà fedele fino all'ultimo alle proprie giovanili posizioni cosmopolite, Alessandro si orienta negli anni romani verso una difesa sempre più rigida e patriottica della tradizione letteraria italiana, e opta per un netto rifiuto della lingua francese<sup>4</sup>. Nel settembre 1795, quando ormai si diffonde il timore di un'imminente invasione francese, egli si lamenta che «l'Italiano [...] non forma una nazione, né una potenza», che «la nostra maggior gloria sono i Musici Castrati» (Verri 2008: 973). Come ultimo baluardo contro lo sfacelo totale, rimane solo la lingua «letteraria» italiana (Verri 1806: xiii e xxii-xxiii)<sup>5</sup>.

In modo simile al *Caffè*, ma con più grande coerenza e sistematicità di pensiero, Cesarotti elaborava a sua volta una concezione dinamica della lingua – e una visione moderna e cosmopolita delle relazioni linguistiche e culturali fra le nazioni – nel *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (1800), pubblicato una prima volta nel 1785 con titolo di *Saggio sulla lingua italiana*. Come spiega limpidamente Marazzini (1998: 318–324), per Cesarotti tutte le lingue nascono e si trasformano, e sono il prodotto composito di varie influenze, non di un progetto razionale unitario: nessuna quindi è mai pura. Tutte possono inoltre perfezionarsi, nessuna è così abbondante da non potersi ulteriormente arricchire. Cesarotti (1969: 83) giunge su queste basi, ma in modo teoricamente più rigoroso, a conclusioni non molto diverse da quelle del giovane Verri: «Se la lingua francese ha dei termini appropriati ad alcune idee necessarie che in Italia mancano di nome, [...] per quale strano e ridicolo abborrimento ricuserem di accettarle? [...] Qual insensato patriottismo ci fa dunque sdegnare i frutti stranieri che possono esserci d'alimento e delizia?»<sup>6</sup>.

Ma proprio queste sono le tesi contro cui insorge Galeoni Napione, pubblicando nel 1791 *Dell'Uso e dei pregi della lingua italiana*. Anche di questo autore ciò che interessa in questa sede è soprattutto il sistema

<sup>3</sup> Alludo qui alla famosa *Rinunzia avanti notaio [...] al Vocabolario della Crusca* (1764).

<sup>4</sup> Per uno studio minuzioso di questa evoluzione rimando al volume recente di Musitelli (2016: 286–296).

<sup>5</sup> Citato da Musitelli (2016).

<sup>6</sup> Sulla concezione cesarottiana del 'genio di una lingua' e del 'carattere di una nazione', molto più plastica e dinamica di quella di un Condillac, vedi anche Gambarota (2011: 177–189).

metaforico, che fa della credenza in un carattere nazionale, della fedeltà alla lingua italiana e del rifiuto del bilinguismo un imperativo etico, e quasi un precetto di morale sessuale. Lo scrittore osserva sin dalle prime pagine della sua opera che proprio «noi di Piemonte», che «siam posti ai confini d'Italia [...] dovremmo esser zelantissimi di conservar l'original nostro carattere incorrotto, escludendo l'uso delle lingue straniere, che il modo di pensare, e le opinioni straniere porta seco infallantemente» (Galeani Napione 1791: xvi-xvii). «I climi, i costumi, le lingue – egli aggiunge – sono mura di divisione, che assai meglio di quella famosa de' Cinesi, separano, e distinguono le nazioni» (Galeani Napione 1791: 4). Riprendendo alla fine del primo libro lo stesso tema, Napione osserva che «la natura medesima col frapporte tra noi e le oltramontane nazioni gli asprissimi gioghi delle alpi [...] coll'ispirarci in cuore gli Italiani sentimenti, [...] col renderci oltremodo difficile l'uso della lingua Francese, Italiani ci vuole, ed alla lingua Italiana ci chiama». Per cui solo «la tirannia della moda» e «l'avversione a' costumi nazionali» ci può spingere «a spogliare [...] l'indole nostra per vestirne una straniera» (Galeani Napione 1791: 98).

Lo scrittore constata che per non pochi piemontesi l'italiano è la «lingua di gravità», la «consorte», il francese «la lingua di vezzo», «la favorita», che si pratica «per diletto». Ma non c'è allora rischio – egli chiede – che «si raffreddino gli affetti [...] verso la legittima sposa?» (Galeani Napione 1791: 54). Proseguendo sulla stessa falsariga, egli paragona il latino a un «cavallo sfrenato che trasporta lo Scrittore dove gli pare», e il francese a un «ginnetto gentile», al cui governo basta il «placido impero di una mano anche femminile». L'italiano lo paragona invece a «un corsiero forte, brioso, instancabile, come quelli de' Palladini de' Romanzi», animali «feroci e alteri», che «non obbediscono, se non se alla mano degli eroi» (Galeani Napione 1791: 172–173). Se ne può dedurre che la lingua italiana è la sola che esiga locutori autenticamente virili: e allora capiamo perché anche Alessandro Verri la prescrivesse come terapia a una nazione italiana che aveva ormai come unica gloria i cantori castrati.

Ma veniamo ad Alfieri, il cui caso è forse il più interessante e rivelatore. Alla fine degli anni '60, l'astigiano è ancora vicino a posizioni cosmopolite come quelle di Cesarotti. Egli viaggia con passione inesausta per tutta Europa, sogna una carriera nella diplomazia, si entusiasma per il teatro francese (Alfieri 1997: 62–63, 64, 66, 67, 69). Ma tra il 1773 e il 1775 si compie in lui una radicale trasformazione, quella che chiama la sua «conversione letteraria e politica» (Alfieri 1997: 63), una riforma a un tempo linguistica, intellettuale e morale, ma che in certi momenti è addirittura descritta in termini fisiologici, come una trasformazione quasi somatica. A proposito delle lezioni d'inglese cui si era sottoposto durante il suo primo soggiorno fiorentino, Alfieri ricorda per esempio con vergogna come «barbaramente

andasse balbettando» questa lingua a lui così ostica. Ma si consola pensando che almeno, già allora, si era «ripurgata la pronunzia» dall'«orribile U lombardo, o francese», che ti costringe – per pronunciarlo – a una “smorfia” risibile come quella «che fanno le scimmie allorché favellano» (ibidem). L'intera filosofia illuminista risulta in tal modo derisa, dal momento che è impossibile pronunciarne il significante supremo («nature») senza alterare la boccuccia come una scimmia, o come fanno i raffinati gentiluomini francesi – precisa Alfieri – quando soffiano sulla minestra.

La conversione alle lettere risulta altrettanto tormentata sul piano delle conquiste lessicali e concettuali. Alfieri è infatti costretto a riconoscere che nel momento in cui iniziava la sua rivoluzione intellettuale e morale, egli non solo scriveva, ma propriamente pensava in francese; e confessa allora la propria «angoscia di dover fare versi italiani di pensieri francesi» (Alfieri 1997: 82). Il risultato, almeno in un primo tempo, sono dei testi anfibi, che vengono a trovarsi «fra il francese e l'italiano, senza essere né l'una cosa né l'altra». Per liberarsi di una lingua «spiacevole e meschina» come il francese egli deve allora invasarsi di modi toscani, deve spensare per poi ripensare, dando il «bando a ogni qualunque lettura francese» (Alfieri 1997: 81). Ma come appropriarsi delle ricchezze della lingua italiana senza fare indigestione di versi antichi, masticati e rimasticati senza più neppure intenderne il senso? Alfieri tiene duro solo perché spera che alla fine tutte queste forme e parole esotiche di cui si è inondato il cervello memorizzando versi di Dante, Petrarca e Tasso si immedesimeranno coi suoi pensieri ed affetti, e si trasformeranno in qualcosa che sia veramente suo.

La conversione di Alfieri alle lettere segna dunque la nascita di un paradigma nazionale, di una concezione patriottica della letteratura, resa più aggressiva negli ultimi anni della sua vita dal misogallismo, e rilanciata all'inizio del XIX secolo da scrittori come Cuoco e Foscolo. Nel celebre *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* (1801, 1806) ritroviamo le stesse metafore, lo stesso rigido sistema binario che già abbiamo incontrato in Verri, Alfieri e Galeani Napione: «Quel nobile sentimento di orgoglio che solo ispira le grandi nazioni [...] era interamente estinto presso di noi. Noi divenimmo a vicenda or Francesi, or Tedeschi, ora Inglesi; noi non eravamo più nulla. [...] La mania per le nazioni estere prima avvilita, indi immiserisce, finalmente ruina una nazione spegnendo in lei ogni amore per le cose sue» (Cuoco 2014: 22–23).

Quanto a Foscolo, egli suggerisce nell'*Ortis* che le passioni del suo eroe – l'amore della madre, delle lettere e della patria, l'amore di una casta fanciulla la cui felicità è sacrificata dal padre ai propri interessi patrimoniali – non siano che le diverse figure di un'unica vocazione. Secondo il paradigma che abbiamo visto affiorare in diversi autori, coloro che regolano il proprio comportamento sul modello della società parigina e dei romanzi

francesi, non solo sono incostanti nei loro amori, sono anche incapaci di servire la patria e di perseverare nella virtù. Jacopo, invece, è fedele fino alla morte alla donna che non gli è dato sposare, e ama con la stessa devozione la lingua, la storia e la letteratura italiana: piuttosto che andare a mendicare un «pane straniero» in Francia, preferisce darsi la morte nei colli Euganei, presso la donna che ama, e farsi inumare nella terra che vide nascere i suoi antenati. Il testamento spirituale che affida ai posteri è costituito da un pacchetto di lettere che esaltano amore e virtù, denunciano il dominio straniero e esortano le generazioni future a realizzare ciò che nel presente è impossibile: ridare all'Italia libertà, unità e indipendenza.

Con Foscolo giunge insomma a piena articolazione un sistema amoroso, linguistico, letterario e politico coerente, che si diffonderà rapidamente nella prima metà del XIX secolo e svolgerà un ruolo fondamentale sia in Italia che in tutta l'Europa delle nazioni, e al di là.

## 2. CARATTERE NAZIONALE E SCAMBI FRA LE CULTURE IN MADAME DE STAËL

Non c'è dubbio che il paradigma appena descritto abbia avuto un forte impatto anche su Madame de Staël. La scrittrice si dissocia, sin dalle prime pagine di *De la littérature*, dal classicismo di Voltaire, Marmontel o La Harpe, che avevano ribadito la fissità e l'universalità del bello e del gusto, e sottolinea contro di loro le differenze caratteristiche che ci obbligano a distinguere le opere degli autori secondo le loro diverse nazionalità – italiane, inglesi, tedesche o francesi (de Staël 2017a: 13)<sup>7</sup>. Secondo de Staël, queste differenze costituiscono una norma, un valore, attraverso il quale una nazione acquista un'identità che non ha alcun rapporto con la forza militare e le azioni guerriere: la guerra – osserva la scrittrice – permette di conquistare un territorio rapidamente. Ma per trasformarlo in nazione ci vuole ben altro: bisogna inculcare negli abitanti che vi soggiornano gli stessi gusti, gli stessi sentimenti, le stesse abitudini, e le armi per raggiungere questo scopo non sono fucili e cannoni, ma eloquenza e filosofia, amore delle lettere e delle arti (de Staël 2017a: 27).

Ne risulta, secondo de Staël, che una nazione non può avere un carattere se non è libera. Lo prova fra l'altro il caso italiano. Pur lodando negli italiani il magico incanto della loro brillante immaginazione, de Staël osserva che in Italia la divisione politica, la moltitudine dei partiti, delle fazioni e dei principati, hanno finito col depravare i caratteri, che l'amor di patria avrebbe reso invece più grandi, se la nazione si fosse unita sotto un

---

<sup>7</sup> Sul concetto di nazionalità in Madame de Staël e in tutto il gruppo di Coppet vedi già Marcelli (1977).

solo governo (de Staël 2017a: 116). Essa constata in Italia un eccesso di voluttà, dovuto all'influenza delle belle arti, del sole e di una lingua molle e armoniosa, per cui ormai gli italiani preferiscono occupare il primo rango nei piaceri piuttosto che il secondo nella gloria (de Staël 2017a: 124–125). De Staël si oppone per questo all'imitazione della letteratura italiana nei paesi settentrionali. Le bellezze che rendono immortali i poeti italiani dipendono infatti dalla lingua, dal clima, dall'immaginazione meridionale, da circostanze che non si possono trasportare altrove. I loro difetti sono invece contagiosi, e quindi, se le nazioni settentrionali non fossero protette dalle loro passioni profonde e dall'atmosfera brumosa delle terre in cui vivono – che esige dall'individuo una straordinaria forza morale – l'affettazione italiana li corromperebbe rapidamente (de Staël 2017a: 122).

Anche de Staël, come Herder, ritiene che si debba cercare in un popolo il suo tratto caratteristico, ciò che ne costituisce l'essenza più autentica. Nei popoli settentrionali questo tratto è l'attaccamento all'indipendenza, conseguenza del fatto che il clima ostile, e la malinconia nativa che ne deriva, li priva di ogni altra consolazione o compensazione: le nazioni del Nord amano tanto la libertà perché questa è la loro prima e unica felicità (de Staël 2017a: 130).

Dieci anni dopo, in *De l'Allemagne*, ritroviamo nelle grandi linee le stesse idee. De Staël ricorda di nuovo l'importanza delle credenze che cementano una nazione: ella osserva per esempio che una nazione può facilmente accontentarsi dei beni comuni della vita, la quiete e una certa agiatezza. Ma per costituire una patria ci vogliono beni più nobili: «Le sentiment patriotique se compose des souvenirs que les grands hommes ont laissés, de l'admiration qu'inspirent les chefs-d'œuvre du génie national; enfin de l'amour que l'on ressent pour les institutions, la religion et la gloire de son pays» (de Staël 1968, I: 80).

Da queste stesse premesse deriva l'atteggiamento della scrittrice nella famosa *querelle des anciens et des modernes*. De Staël ha una concezione dinamica della letteratura, essa ha fede nella «perfectibilité humaine», e questo è uno dei motivi per cui non crede che i moderni possano andare a scuola dagli antichi, e si oppone alle varie forme di classicismo e di regolismo. Ma in più essa pensa che per noi moderni le letterature antiche siano delle letterature trapiantate, come le letterature straniere, e siano quindi incapaci di inseminare la nostra cultura. Per de Staël, l'unica letteratura che sia veramente connaturata a noi moderni, che abbia delle radici nel nostro suolo, che meriti di essere coltivata, è la letteratura cavalleresca: «elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire: son origine est ancienne, mais non antique» (de Staël 1968, I: 213–214).

Da qui anche il principale difetto che essa rimprovera alla letteratura francese. Siccome è la più classica fra le moderne, è anche la sola che non

si sia diffusa nel popolo: le stanze del Tasso sono cantate dai gondolieri veneziani, Shakespeare è ammirato sia dal popolo che dai nobili, i poeti francesi sono invece apprezzati solo dalle persone colte di tutta Europa (de Staël 1968, I: 214). E manca quindi alla Francia un poema nazionale come quello dei Nibelunghi, a cui hanno contribuito il patriottismo, la religione, la vita di un popolo nel corso dei secoli, e in cui sono rappresentati eventi immensi, che il poeta trova depositati nella memoria collettiva della nazione: «Les personnages du poème épique doivent représenter le caractère primitif de la nation» (de Staël 1968, I: 218–219). Nell’epos dei Nibelunghi si ritrova lo stampo indistruttibile da cui è uscita tutta la storia tedesca, in esso si riflette ciò che è bello e grande nel suo carattere:

Ce qu’il y avait de beau en Allemagne, c’était l’ancienne chevalerie, sa force, sa loyauté, sa bonhomie et la rudesse du Nord qui s’alliait avec une sensibilité sublime. Ce qu’il y avait aussi de beau, c’était le christianisme enté sur la mythologie scandinave, cet honneur sauvage que la foi rendait pur et sacré; [...] cet enthousiasme de la mort, ce paradis guerrier où la religion la plus humaine a pris place (de Staël 1968, I: 229).

È triste pensare – come ci ricorda oggi l’opera di Anselm Kiefer, che spesso rimanda a *De l’Allemagne* – che Madame de Staël abbia potuto contribuire alla diffusione di quella mitologia cristiana e guerriera del sangue e del sacrificio, che alimenterà per un secolo e mezzo il nazionalismo e il militarismo tedesco e culminerà nei deliri nazisti. Se ce n’era bisogno, abbiamo qui un’altra prova di quanto sia aleatoria la nozione di carattere nazionale, e di quanto sia arbitrario trarne delle conclusioni sul destino dei popoli. De Staël ha sottovalutato i rischi insiti nel nazionalismo e dell’eroismo guerriero, non ha riconosciuto la sua inconciliabilità con la morale umanista, e non è stata capace di anticipare la trasformazione del patriottismo in egoismo nazionale e in imperialismo. E tuttavia è chiaro che niente le era più estraneo dell’espansionismo militare e del culto della violenza, niente le ripugnava quanto il sangue sparso gratuitamente, quello che era stato per esempio versato in Francia durante la Rivoluzione, e dagli eserciti di Napoleone in Europa. Per lei l’eroismo guerriero non è mai un fine a se stesso, ma un mezzo per risollevare una nazione depressa, e che essa dovrà poi temperare con la cultura, le lettere e altre istituzioni pacifiche, una volta riconquistata la libertà.

A questo riguardo, dobbiamo constatare un’anomalia, una dissonanza rivelatrice. De Staël considera la Francia come sua patria (cfr. de Staël 1996: 135), anche se come noto era figlia di genitori ginevrini, di austera religiosità protestante. E tuttavia essa difende solo occasionalmente la tradizione letteraria francese, e sostiene invece con grande vigore il diritto delle altre letterature a difendersi dall’influenza straniera. De Staël riprende molti degli

argomenti attorno ai quali si stava costruendo il nazionalismo tedesco, ma sarebbe un errore considerarla come una nemica del proprio paese, come la riteneva Napoleone. Era anzi un'ammiratrice sincera della propria letteratura, anche se Schiller era riuscito a farla dubitare della superiorità del sistema drammatico francese (vedi per esempio de Staël 1968, I: 195). E ciò che ammirava nella cultura tedesca non era il progetto egemonico che stava nascendo in quegli anni in Germania, ma proprio la sua resistenza all'egemonia francese (cfr. Winock 2012: 487–488)<sup>8</sup>. Così infatti leggiamo nell'ultimo capitolo di *De l'Allemagne*: «je n'aurais pu parler de la guerre avec enthousiasme sans me la représenter comme celle d'une nation libre combattant pour son indépendance» (de Staël 1968, II: 311n). Gli ultimi tre capitoli di quest'opera sono un elogio dell'entusiasmo<sup>9</sup>, che è nello stesso tempo una polemica contro lo scetticismo e l'egoismo dei Lumi, una risposta alle polemiche dell'illuminismo tedesco contro la *Schwärmerei*. Per de Staël, l'entusiasmo è il sentimento più nobile, ma proprio perché è il sentimento provato da chi difende la propria patria: «que le signal se fasse entendre, que la bannière nationale flotte dans les airs, et vous verrez des regards jadis si doux, [...] tout à coup animés par une volonté sainte et terrible!» (de Staël 1968, II: 311). Questo è anche il senso dell'apostrofe che chiude l'opera, in cui l'amore per la Francia («terre de gloire et d'amour!») brilla di viva luce, e l'entusiasmo è nuovamente contrapposto al calcolo e all'ambizione conquistatrice, che crede di conculcare il mondo ma in realtà si limita a trasformare in deserto le terre più fertili (de Staël 1968, II: 316).

Alla luce di queste ultime osservazioni, non potrà quindi sorprenderci che accanto ai passi numerosi in cui de Staël sembra far propria una concezione autoctona della nazione, ve ne siano altri da cui si ricava l'impressione che il suo vero scopo sia piuttosto combattere il nazionalismo culturale e politico, e incoraggiare la mutua fecondazione delle culture e delle nazioni.

Così, per esempio, nella prefazione alla seconda edizione di *De la littérature*, dopo avere ammesso che esiste un gusto francese, e che non si possono introdurre in Francia tutte le incoerenze dei tragici inglesi e tedeschi, de Staël aggiunge che bisogna essere del tutto insensibili al genio

---

<sup>8</sup> Si veda anche l'acuta osservazione di Starobinski (1966: 1057): «L'Allemagne, destinée au public français au moment où l'hégémonie française couvre toutes les autres voix, a pour but principal non d'exalter une nationalité rivale, mais de marquer la nécessité d'une attention à ce qui est radicalement *autre*. Mme de Staël a fort bien vu que la fidélité à soi-même, dont se prévalent tous les nationalismes, devient inféconde si elle ne se double d'un égard profond pour l'étranger et pour la parole étrangère».

<sup>9</sup> Sulla concezione staëliana dell'entusiasmo, vedi Amend (1994) e la riflessione più generale di Pearson (2016: 158–296) sul ruolo civile attribuito da Staël alla donna scrittrice, che educa i cittadini e fonda lo stato con la pietà e l'entusiasmo.

per non ammirare quanto vi è di appassionato e profondo negli scrittori del Nord (de Staël 2017a: 6). Di conseguenza, bisogna certo studiare gli autori antichi e conoscere perfettamente i classici del secolo di Luigi XIV, ma se si presentasse questo secolo come un modello di perfezione oltre al quale nessun scrittore eloquente potrà mai sollevarsi, la Francia rinunciarebbe per sempre a possedere in futuro grandi scrittori (de Staël 2017a: 7)<sup>10</sup>. La stessa idea è formulata in *De l'Allemagne* attraverso il rifiuto di una metafora che già aveva usato, ma in chiave positiva, Galeani Napione, e che sarà ripresa anche da Corinne: «Nous n'en sommes pas, je crois, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de la Chine, pour empêcher les idées du dehors d'y pénétrer» (de Staël 1968, I: 47; cfr. anche de Staël 2017b: 1134).

Venendo poi a parlare delle invasioni barbariche e della caduta dell'impero romano, de Staël osserva come quelle invasioni – che pure produssero tante rovine – permisero agli abitanti di più di metà dell'Europa, rimasti fino ad allora esclusi dalla civiltà, di cominciare ad approfittarne (de Staël 2017a: 45). Le popolazioni snervate del Mezzogiorno, mescolandosi con quelle del Nord, ne trassero nuova energia, e a loro volta trasmisero ai loro conquistatori una duttilità mentale che completava le loro facoltà intellettuali (de Staël 2017a: 95). Secondo de Staël questa fusione di nazioni diverse fu nello stesso tempo una sorta di invasione delle classi superiori da parte di popolazioni più rozze, e nel presente, con la Rivoluzione francese, assistiamo forse a un processo analogo: in un primo tempo, esso è accompagnato da esplosioni di cieca violenza, che suscitano orrore e spavento, ma col tempo potrà contribuire alla nascita di una nuova civiltà (de Staël 2017a: 100).

Un analogo effetto benefico produce secondo de Staël la mescolanza fra uomini e donne, incoraggiata dal cristianesimo. Nell'antichità, quando le donne erano equiparate agli schiavi e le amicizie erano solo maschili, tutte le virtù avevano come fondamento l'amor di patria. Ma nella donna la pietà verso i deboli, la simpatia per chi soffre, l'elevazione dell'anima contano più delle virtù propriamente politiche; ed è così che i moderni hanno scoperto la filantropia (de Staël 2017a: 108–109). Fra gli antichi l'obbedienza filiale era la suprema virtù, fra i moderni è più stimato l'amore paterno (de Staël 2017a: 111). Il più grave crimine non è più provare dolore, ma esserne causa. E avere paura della morte non è più una vergogna, dal momento che ogni vita umana è diventata sacra.

Per de Staël, insomma, le nazioni dovrebbero essere energiche e combattive verso gli stati nemici che vogliono conquistarle, ma rispettose della libertà degli stati più deboli; esse dovrebbero essere fiere delle proprie

<sup>10</sup> Così ripeterà anche Corinne, rivolgendosi al tipico rappresentante del classicismo francese, il conte d'Erfeuil (de Staël 2017b: 1124–1125).

tradizioni nazionali ma anche aperte a influenze che permetteranno loro di rinnovarsi. Gli scambi artistici e culturali fra le nazioni sono un formidabile strumento di civiltà e di progresso. Niente riassume con maggior forza la sua posizione a questo riguardo quanto l'*incipit* del saggio uscito nel 1816 in italiano, nella versione di Pietro Giordani, nel primo numero della *Biblioteca italiana*:

Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perchè sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto (de Staël 1943: 3)<sup>11</sup>.

### 3. CORINNE OU L'ITALIE

Accostiamoci ora a *Corinne*. Non c'è dubbio che uno dei grandi temi del romanzo sia la differenza fra le nazioni e i loro caratteri, il contrasto fra le personalità degli individui appartenenti a nazioni diverse, e dunque l'impossibilità dell'amore e della felicità coniugale fra persone che non hanno la medesima patria. Oswald, il protagonista maschile dell'opera, è presentato sin dalle prime pagine come un giovane scozzese<sup>12</sup> che ama teneramente il padre e la patria, ma si rimprovera, prima ancora di incontrare Corinne, di averli, almeno una volta, amaramente traditi. Il padre si era infatti ammalato mentre Oswald era lontano da lui, trattenuto a Parigi da una relazione amorosa con una francese, nonostante il suo paese fosse ormai in guerra con la Francia (de Staël 2017b: 1241, 1251). Scoprendo, al suo ritorno in Gran Bretagna, che il padre non era più in vita, si era rimproverato di avere accorciato i suoi giorni, e si era convinto che il genitore fosse morto vedendo in lui un ribelle alla patria e al volere paterno, a tutto ciò che è sacro su questa terra (de Staël 2017b: 1006). Il suo stato di salute e una morbosa malinconia lo spingono ora a cercare distrazione e sollievo in Italia. Ma proprio il fatto di allontanarsi dall'Inghilterra, attraversando il mare, aumenta i suoi sensi di colpa: «Tout est solennel dans un voyage dont l'Océan marque les premiers pas: il semble qu'un abîme s'entrouvre derrière vous, et que le retour pourrait devenir à jamais impossible» (de Staël 2017b: 1007).

<sup>11</sup> Cfr., per l'originale francese, de Staël (2013: 595). Sull'importanza della teoria staëliana della traduzione, vedi Bann (1994).

<sup>12</sup> Simone Balayé osserva che probabilmente de Staël ha fatto di Oswald uno scozzese per prudenza politica, ma che di fatto, in tutto il romanzo, la scrittrice non fa nessuna distinzione fra nobiltà inglese e scozzese (in de Staël 2000: 2n).

Si aggiunga che Oswald nutre verso l'Italia dei pregiudizi in cui si riflettono alcune delle opinioni della stessa Madame de Staël intorno al carattere degli italiani<sup>13</sup>: il giovane ha vissuto a Londra dove gli interessi politici assorbono tutti gli altri, e in Francia, dove la società è tutto. Ma per apprezzare le meraviglie della natura e i capolavori dell'arte italiana, non basta quell'«esprit de jugement» cui mira l'educazione nel suo paese d'origine, ci vuole anche molta immaginazione, una facoltà che in Oswald è rimasta allo stato embrionale (de Staël 2017b: 1020). Egli è stato abituato sin dall'infanzia ad amare «l'ordre et la prospérité publique». Avvicinandosi a Roma, è colpito dal fatto che intere regioni siano scarsamente abitate, che la terra sia incolta e negletta, e biasima l'indolenza degli abitanti e dei loro capi (ibidem).

Parallelamente, Corinne si presenta a Oswald come una poetessa che improvvisa i suoi versi in scena, un'artista le cui origini sono ignorate da tutti, e che si muove con sicurezza in quella sfera pubblica da cui le donne 'oneste' sono in genere escluse, in Inghilterra in modo particolare, dove il loro campo d'azione è ristretto alla vita domestica. Oswald è sin dall'inizio ammaliato dalla sua bellezza e dal suo talento, ma prova anche diffidenza nei suoi confronti. E Corinne, da parte sua, si esprime come un'ardente patriota italiana. Durante la sua prima apparizione in pubblico, in occasione della sua incoronazione poetica in Campidoglio, essa canta un inno all'Italia, alle sue glorie passate e alle sue speranze future – un inno non molto diverso da quello che in quegli anni potevano scrivere Foscolo o altri poeti italiani. L'invocazione che apre il carne attribuisce all'Italia un primato sia culturale sia militare: «Italie, empire du soleil; Italie, maîtresse du monde, berceau des lettres» (de Staël 2017b: 1030). La poetessa prosegue la sua improvvisazione affermando che Roma conquistò l'universo col suo genio, e fu regina con la libertà, che poi l'invasione dei barbari, distruggendo il paese, precipitò nelle tenebre l'intero universo. Più tardi, tuttavia, l'immaginazione ha restituito all'Italia, attraverso le arti e le lettere, quel primato che essa non poteva più esercitare nel campo politico (de Staël 2017b: 1030–1034).

Nonostante la reciproca, forte attrazione che provano Corinne e Oswald, affiorano quindi sin dall'inizio gli ostacoli che si oppongono al loro amore. Il principe Castel-Forte, amico generoso e fedele, la mette subito in guardia, mostrando lucida preveggenza:

Ses goûts n'ont pas le moindre rapport avec les vôtres. Vous ne vous en apercevrez pas tant qu'il sera sous le charme de votre présence, mais votre empire sur lui ne tiendrait pas, s'il était loin de vous. [...] et vous savez d'ailleurs combien les An-

<sup>13</sup> Sull'evoluzione del pensiero di Staël riguardo all'Italia rimane essenziale Balayé (1971), di cui si vedranno in particolare i capitoli dedicati al viaggio in Italia (93–259). Vedi anche Alfonzetti & Bellucci (2010).

glais en général sont asservis aux mœurs et aux habitudes de leur pays (de Staël 2017b: 1055)<sup>14</sup>.

Poco dopo scopriamo infatti che Oswald sospetta Corinne di frivolezza nelle sue relazioni amorose, si chiede se sia capace di un amore esclusivo come quello che una donna deve provare, secondo lui, per il proprio marito, si domanda se sia stata già innamorata di altri. Dimenticando che lui stesso ha avuto una lunga relazione con una donna che lo ingannava, egli vorrebbe sposare un'adolescente innocente e casta, che conoscendolo si schiudesse per la prima volta all'amore (de Staël 2017b: 1058). E più tardi infatti, incontrando Lucile, che ha appena compiuto 16 anni, si commuoverà pensando alla purezza celestiale di una fanciulla che non si è mai allontanata dalla madre, che ha conosciuto della vita solo la tenerezza filiale (de Staël 2017b: 1348). Alle insinuazioni di Oswald, Corinne risponde orgogliosamente che una donna sensibile non può giungere ai 26 anni senza avere conosciuto le illusioni dell'amore; ma che non è certo sua colpa se non ha ancora incontrato un uomo che meritasse il suo affetto (de Staël 2017b: 1058).

L'incomprensione fra i due aumenta quando Oswald comincia a sospettare che Corinne conosca bene l'Inghilterra: se vi avete vissuto a lungo – le chiede – come avete potuto lasciare quel santuario del pudore e della delicatezza, per venire a vivere in questo paese, dove non soltanto la virtù, anche l'amore è ignoto? Quale poeta italiano – prosegue Oswald – ha scritto versi paragonabili a quelli di Thompson che, nel suo canto della primavera, dipinge con tratti così commoventi la felicità dell'amore nel matrimonio? «Y a-t-il un tel mariage en Italie? Et là où il n'y a pas de bonheur domestique, peut-il exister de l'amour?» (de Staël 2017b: 1106).

Sarebbe tuttavia un errore credere che solo Oswald resista a Corinne e diffidi di lei, mentre lei sarebbe disposta a tutto per amor suo. In realtà l'idea di un matrimonio che la obbligherebbe a vivere in Inghilterra e a rinunciare alle sue attività artistiche e letterarie spaventa Corinne, la quale ha sofferto molto durante gli anni trascorsi nel perduto Northumberland, affidata alle 'cure' di lady Edgerton, la sua severa matrigna<sup>15</sup>.

Da qui tutta una serie di atti mancati, o di reazioni di orgoglio eccessivo, che la spingono a rimandare le nozze, anche quando l'occasione se ne presenta. Quando, per esempio, i due giovani salgono su un vascello inglese che si trova nel porto di Napoli, Corinne si immagina per un momento che Oswald voglia portarla davanti a un sacerdote e prenderla come sposa, e la

<sup>14</sup> L'idea sarà reiterata più tardi dalla stessa Corinne (de Staël 2017b: 1306).

<sup>15</sup> La donna le ripeteva in continuazione: «Une femme *est* faite pour soigner le ménage de son mari et la santé de ses enfants», discrezione e pudore sono le sue principali virtù, e se ha del talento deve celarlo (de Staël 2017b: 1279).

sua prima reazione – di cui più tardi si pentirà amaramente – non è di gioia ma di spavento (de Staël 2017b: 1222). In un momento successivo, Corinne chiede a Oswald se prenderla in moglie non sarà per lui un sacrificio, se egli, dopo averla sposata, non rimpiangerà l'anima pura di Lucile, a cui l'aveva destinata suo padre. E quindi gli confessa che se la cosa fosse possibile, preferirebbe passare la vita accanto a lui, ma senza un legame coniugale (de Staël 2017b: 1297).

Alla luce di queste premesse, non può sorprenderci che l'amore di Corinne e Oswald sia destinato a naufragare. Certo, a un primo livello del testo, i due non si sposano a causa di una serie di contrattempi che la scrittrice sembra avere escogitato, senza una vera necessità interna, al solo scopo di accrescere la suspense e prolungare il romanzo. Ma a un livello più profondo, de Staël sembra pensare che anche se le circostanze fossero state più fortunate, un matrimonio fra Oswald e Corinne non sarebbe stato comunque possibile.

Oswald aveva promesso a Corinne che, se fosse venuto a sapere che il padre non si era opposto esplicitamente al loro matrimonio, l'avrebbe sposata, ma lei sarebbe dovuta venire a vivere con lui in Inghilterra, adottando i costumi dell'isola, e i compiti che vi sono assegnati alla donna (de Staël 2017b: 1303). Se invece avesse scoperto che il genitore si era espresso contro le loro nozze, non l'avrebbe sposata, ma sarebbe venuto a vivere accanto a lei in Italia, accontentandosi di un ruolo di confidente e di amico (de Staël 2017b: 1339). Al suo ritorno in Inghilterra, Oswald viene informato dell'impressione negativa che Corinne aveva fatto su suo padre, quando l'aveva incontrata (de Staël 2017b: 1360–1362), e quindi rinuncia a sposarla, ma non mantiene la sua promessa: non torna in Italia, sposa invece Lucile e provoca in tal modo la crisi che condurrà Corinne alla tomba quattro anni dopo. Tuttavia, se anche non avesse violato la parola data, sembra poco probabile che i due sarebbero stati una coppia felice. Il ritorno di Oswald avrebbe probabilmente ridato vita e energia a Corinne, avrebbe risvegliato il suo genio poetico. Ma Oswald sarebbe stato scontento della propria esistenza, perché invece di mettere il proprio ingegno al servizio di qualche nobile causa, avrebbe dovuto accontentarsi dell'esistenza indolente e inutile del sigisbeo, del pariniano «giovin signore»<sup>16</sup>.

Ragioni profonde li privano dunque dalla felicità coniugale, e sono le ragioni che ho esplorato sin dall'inizio di questo saggio. Siamo agli inizi del XIX secolo: in tutta Europa si sta diffondendo il senso dell'appartenen-

<sup>16</sup> Proprio questo è il motivo per cui il padre di Oswald è contrario al suo matrimonio con Corinne: «Quel sort pour un habitant de nos montagnes, que de traîner une vie oisive au sein des plaisirs de l'Italie! un Écossais sigisbé de sa femme, s'il ne l'est pas de celle d'un autre!» (de Staël 2017b: 1361; il corsivo è nel testo). Cfr. Gengembre (1999: 104–105).

za nazionale; le lingue, le letterature e le nazioni europee si concepiscono sempre più come entità separate, incommensurabili e spesso nemiche. L'ampio ritorno a una concezione patriarcale della famiglia impone inoltre alle donne, anche nobili, di accontentarsi dei ruoli domestici. Non è quindi verosimile, benché i loro due paesi non siano propriamente in guerra, che lo scozzese Nelvil e l'italiana Corinne – che solo fuggendo dall'Inghilterra ha potuto sottrarsi a una vera e propria 'morte civile' – possano unirsi e amarsi per tutta una vita. Mettendo in scena questa impossibilità, de Staël prende atto della realtà storica, riconosce l'influenza di un canone patriottico e di genere che anche lei condivide in gran parte<sup>17</sup>.

Rimane tuttavia una domanda. Se Oswald e Corinne sono così diversi, perché si amano, perché si sentono attratti l'uno dall'altro con tanta forza, e dunque che senso ha, se ha un senso, la loro passione? A questa domanda, si potrà rispondere in primo luogo che ciò che li affascina mutualmente è proprio il contrasto dei loro caratteri. Come si è visto, Oswald ha un'innata tendenza alla malinconia, tratto di carattere tipico delle nazioni settentrionali – abituate da una natura ostile a raccogliersi in se stesse, a contemplare gli abissi del proprio cuore – e che nel suo caso è aggravato dai rimorsi che prova nei confronti del padre. Proprio per questo motivo egli diffida del clima italiano, del carattere allegro e vivace degli italiani, di quelle che gli sembrano le prove della loro superficialità e frivolezza. Ma nello stesso tempo la sensibilità italiana lo attira in quanto antidoto contro la malinconia, e sin dall'inizio è colpito dalla straordinaria vitalità di Corinne.

Risvegliandosi a Roma il giorno in cui la poetessa deve essere incoronata in Campidoglio, vedendo il sole che brilla in un cielo sereno, e ascoltando il suono lieto delle campane che suonano a distesa in tante chiese della città, egli si sente penetrato da un sentimento di amore e riconoscenza (de Staël 2017b: 1022). Poco dopo, quando Corinne conclude la sua prima improvvisazione affermando che il clima italiano consola anche dalle pene del cuore, Oswald è l'unico a non applaudire: l'affermazione della poetessa contraddice infatti una delle convinzioni più profonde della sua anima malinconica (de Staël 2017b: 1034). Tuttavia Corinne, vedendolo così triste, indovina i suoi pensieri, sente la giustezza del suo rimprovero e quindi, riprendendo la parola, cerca una risposta alla sua inquietudine. Essa ammette che neppure il cielo italiano può sciogliere certe pene; ma osserva che proprio a Roma, a causa delle sue tante tombe e rovine, la malinconia

---

<sup>17</sup> Cfr. Garry-Boussel (2000: 65): «*Corinne* est un roman consacré aux barrières sociales, culturelles, linguistiques et sexuelles qui divisent irréductiblement les hommes: l'auteur élève un mur imaginaire entre les peuples du Nord et les peuples du Midi [...] pour mieux abattre ce rempart de préjugés et d'incompréhension». Sul tema delle diversità nazionali in *Corinne* vedi anche Rosset (2000).

può destare nell'anima un'impressione più dolce che in altri luoghi. I popoli del mezzogiorno sono penetrati dal pensiero della morte non meno degli altri popoli. Ma essi riescono a riconciliare la morte con l'immaginazione, riescono a rappresentarsi la fine dell'esistenza con colori meno tenebrosi degli abitanti del Nord. In una città come Roma «le soleil comme la gloire réchauffe même la tombe», e così un'armonia più dolce si mescola all'esistenza (de Staël 2017b: 1035).

Con queste parole, che commuovono Oswald, Corinne risponde a un suo intimo desiderio. È vero infatti che lei è nata in Italia e si sente italiana; ma parla perfettamente l'inglese, suo padre era inglese, ha vissuto a lungo in Inghilterra e proprio in Inghilterra è maturato il suo talento poetico. Avendo vissuto in entrambi i paesi, essa di fatto racchiude in sé le doti di tutte e due le nazioni, e questo rende la sua personalità più profonda e più variegata, benché anche più tormentata. Così essa scrive a Oswald, a proposito del suo lungo soggiorno in Inghilterra:

Mon talent que j'avais craint de perdre s'était accru par l'étude suivie que j'avais faite de la littérature anglaise; la manière profonde de penser et de sentir qui caractérise vos poètes avait fortifié mon esprit et mon âme, sans que j'eusse rien perdu de l'imagination vive qui semble n'appartenir qu'aux habitants de nos contrées. Je pouvais donc me croire destinée à des avantages particuliers par la réunion des circonstances rares qui m'avaient donné une double éducation, et, si je puis m'exprimer ainsi, deux nationalités différentes (de Staël 2017b: 1289).

Non a caso quindi, sin dal loro primo incontro, Oswald prova meraviglia e ammirazione davanti a Corinne: «Oswald était tout à la fois surpris et charmé, inquiet et entraîné, il ne comprenait pas comment une seule personne pouvait réunir tout ce que possédait Corinne» (de Staël 2017b: 1043). In un'altra occasione, egli critica la sua scelta di essere italiana, ma poi riconosce che essa ha una grazia incomparabile proprio perché riunisce in sé «les charmes qui caractérisent les différentes nations» (de Staël 2017b: 1105–1106). Non potrà quindi meravigliarci che le parole di Corinne suscitino in Oswald una speranza di guarigione, che egli sia attirato dai benefici che lui, uomo del Nord, potrebbe trarre dall'unione con una personalità solare, meridionale, ma non insensibile alla malinconia nordica: «Que serait-ce donc s'il pouvait à la fois retrouver les souvenirs de sa patrie, et recevoir par l'imagination une vie nouvelle, renaître pour l'avenir, sans rompre avec le passé!» (de Staël 2017b: 1038).

Un evento successivo ci mostra di nuovo quanto questa sua doppia natura arricchisca la personalità di Corinne. Per dimostrare che il teatro italiano potrebbe in avvenire risorgere, essa traduce in italiano *Romeo e Giulietta* e recita in pubblico la tragedia, ottenendo uno straordinario successo, che rivela l'originalità del genio di Shakesperare, ma anche quello della sua

traduttrice. Shakespeare è infatti un autore inglese (de Staël 2017b: 1106). Ma secondo de Staël questa pièce è stata scritta con quell'immaginazione del Mezzogiorno, a un tempo appassionata e ridente, che trionfa nella felicità, ma passa, non meno rapidamente, dalla felicità alla disperazione e dalla disperazione alla morte (de Staël 2017b: 1138). Rigida adepta del carattere individuale delle nazioni, de Staël ammette qui che un poeta possa scrivere con la sensibilità di un altro paese, che possa essere nello stesso tempo inglese e italiano. E infatti agli spettatori entusiasti sembra che la tragedia di Shakespeare, tradotta da Corinne in italiano, sia rientrata nel'alveo della sua lingua materna (de Staël 2017b: 1139)<sup>18</sup>.

Ma naturalmente, anche un'altra ragione ci spiega perché Corinne abbia scelto di tradurre e di recitare proprio *Romeo e Giulietta*. In questa tragedia si riflette infatti il dramma personale di Corinne e di Oswald. Romeo e Giulietta non possono coronare il loro sogno d'amore perché appartengono a due famiglie rivali, che si oppongono alla loro unione. In modo simile, anche per Corinne e per Oswald le differenze fra le due nazioni di cui fanno parte sono un ostacolo insormontabile al loro amore: «Too early seen unknown and known too late» (de Staël 2017b: 1139)<sup>19</sup>, dice Giulietta (e ripete in scena Corinne), quando scopre che Romeo è membro della famiglia rivale. Analogamente, Oswald scopre di non avere diritto di amare Corinne quando essa gli rivela le sue origini, che fino ad allora gli aveva celato, e viene a sapere dell'opposizione di suo padre alle loro nozze (de Staël 2017b: 1360). Ma ormai è troppo tardi, Corinne morirà della sua passione, e Oswald rimarrà minato per sempre dal rimorso e dalla malinconia.

Di converso, l'amore di Corinne per Oswald simboleggia il rinnovamento che avverrebbe in Italia, se le leggi e le istituzioni inglesi potessero dare un po' di stabilità e disciplina al genio italiano. La voce narrante evita di presentarci Corinne come un'allegoria dell'Italia. E tuttavia leggiamo l'elogio che fa di lei in Campidoglio il principe di Castel-Forte, perspicace osservatore delle società umane. Grazie allo studio approfondito delle letterature straniere – egli dice – Corinne unisce nel modo più compiuto l'immaginazione, i quadri, la vita brillante del Mezzogiorno, insieme con quell'osservazione del cuore umano che sembra la prerogativa esclusiva dei paesi che sono meno interessati agli oggetti esteriori (de Staël 2017b: 1026):

---

<sup>18</sup> Su questa problematica, si vedano i due saggi di Pouzoulet (1999a: 80-83 e soprattutto 1999b). Considerazioni analoghe, con riferimento alla canzone della Mignon goethiana, parafrasata da Corinne in una delle sue improvvisazioni in Campidoglio, già figuravano in Bosse (1988).

<sup>19</sup> *Romeo and Juliet*, a. I, sc. 5, v. 136 (ed. S. Greenblatt).

Regardez-la – egli aggiunge – c'est l'image de notre belle Italie; elle est ce que nous serions sans l'ignorance, l'envie, la discorde et l'indolence auxquelles notre sort nous a condamnés; nous nous plaisons à la contempler comme une admirable production de notre climat, de nos beaux-arts, comme un rejeton du passé, comme une prophétie de l'avenir (de Staël 2017b: 1028–1029).

Capiamo allora perché nell'epilogo del romanzo il giudizio della voce narrante su Oswald, che ha sposato una fanciulla del suo paese, e non l'affascinante e misteriosa straniera di cui si era invaghito viaggiando in Italia, sia così diverso da quello che troviamo in tante opere scritte, come *Corinne*, nella prima metà del XIX secolo. In *Die Jungfrau von Orleans* (1802) di Schiller, la vergine guerriera vede annientata all'improvviso la sua potenza il giorno in cui, durante la battaglia, al momento di colpire il giovane inglese Lionel, «elle se sent tout à coup attendrie par sa figure, et l'amour entre dans son cœur» (così l'autrice riassume l'azione in de Staël 1968, I: 306). Essersi innamorata del proprio nemico, questa è la colpa che Johanna si rimprovera amaramente, e che più tardi potrà espiare solo morendo in battaglia. De Staël, in *De l'Allemagne*, riproduce lunghi passi del suo lamento: «Malheureuse! Dieu veut un instrument aveugle; c'est avec des yeux aveugles que tu devais obéir. Tu l'as regardé, c'en est fait, la paix de Dieu s'est retirée de toi, et les pièges de l'enfer t'ont saisie» (de Staël 1968, I: 307–308). Nel *Guillaume Tell* di Rossini (1829) – che a sua volta s'ispira a una *pièce* di Schiller – lo svizzero Arnolfo si rimprovera l'amore che prova per la principessa austriaca Matilde, da lui salvata da una valanga, e la folle speranza che lo ha indotto a servire per amore di lei nell'esercito austriaco. Ha così tradito i compagni e la patria, che gli ordinano l'odio e la guerra contro i nemici del suo paese<sup>20</sup>. Ma quando Guglielmo e Gualtiero gli rivelano che il governatore austriaco, il tirannico Gessler, ha fatto ammazzare suo padre, egli rinuncia per sempre a Matilde (a. II, sc. 4).

L'amore di Anna per il sovrano ottomano, nel *Maometto II* di Rossini (1820), quello di *Norma* per il governatore romano nell'opera di Bellini (1831), sono altri esempi di un riprovevole amore per il nemico, spesso messo in scena nei drammi e nei melodrammi romantici. In molte di queste opere, amare il nemico, e esporsi per questo al rischio di tradire la patria, sembra essere il peccato supremo, che solo la morte potrà espiare. Come si è visto, anche in *Corinne* si trova qualche traccia di un patriottismo così esclusivo, dal momento che Oswald è in un certo senso punito per essersi lasciato sedurre da una francese dall'anima ignobile, Madame d'Arbigny, proprio mentre la sua patria era in guerra contro la Francia. Ma la nota dominante, negli ultimi due capitoli del romanzo, sono i sensi di colpa che

<sup>20</sup> Gioacchino Rossini, *Guillaume Tell*, mélodrame tragique en 4 actes, livret d'Etienne de Jouy et Hippolyte Bis, a. I, sc. 4 e 5.

prova Oswald verso Corinne, per non essere stato capace di costanza nel proprio amore, per essere stato fuorviato dai suoi pregiudizi contro l'Italia e le donne italiane, e dal testamento del padre. A differenza di Arnold, Johanna e Norma, la cui colpa è di avere amato lo straniero, il nemico, la colpa di Oswald è di non averlo saputo amare abbastanza. Il suo torto è di non avere capito fino in fondo quale straordinaria ricchezza sia l'amore fra persone di nazioni diverse, quale meravigliosa occasione sia l'incontro fra le culture.

#### BIBLIOGRAFIA

- Alfieri, V. (1997). *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, a cura di S. De Stefanis Ciccone e P. Larson. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni.
- Alfonzetti, B. & Bellucci, N. (a cura di). (2010). *Corinne e l'Italia di Mme de Staël*. Roma: Bulzoni.
- Amend, A. (1994). Le système de l'enthousiasme d'après Mme de Staël. In K. Kloocke e S. Balayé (a cura di), *Le groupe de Coppet et l'Europe (1789–1830)* (pp. 269–290). Lausanne et Paris: Institut Benjamin Constant et Jean Touzot.
- Balayé, S. (1971). *Les carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres*. Genève: Droz.
- Bann, S. (1994). Théorie et pratique de la traduction au sein du Groupe de Coppet. In K. Kloocke e S. Balayé (a cura di), *Le groupe de Coppet et l'Europe (1789-1830)* (pp. 217–233). Lausanne et Paris: Institut Benjamin Constant et Jean Touzot.
- Banti, A. M. (2000). *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi.
- Banti, A. M. (2005). *L'onore della nazione*. Torino: Einaudi.
- Bosse, M. (1988). *Corinne ou l'Italie*, diagnostic d'un dilemme historique. In M. Matucci (a cura di), *Il gruppo di Coppet e l'Italia* (pp. 83–107). Pisa: Pacini.
- Cesarotti M. (1969). *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di M. Puppo. Milano: Marzorati.
- Crépon, M. (1996). *Les géographies de l'esprit: enquête sur la caractérisation des peuples de Leibniz à Hegel*. Paris: Payot.
- Cuoco, V. (2014). *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, a cura di A. De Francesco. Roma-Bari: Laterza.
- De Staël, G. (1943). Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni. In E. Bellorini (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)* (Vol. I, pp. 3–9). Bari: Laterza.

- De Staël, G. (1968). *De l'Allemagne* (2 vol), a cura di S. Balayé. Paris: Garnier-Flammarion.
- De Staël, G. (1996). *Dix années d'exil*, a cura di S. Balayé e M. Vianello Bonifacio. Paris: Fayard.
- De Staël, G. (2000). *Corinne ou l'Italie*, a cura di S. Balayé. Paris: Champion.
- De Staël, G. (2013). *De la littérature et autres essais littéraires*, a cura di S. Genand. Paris: Champion.
- De Staël, G. (2017a). De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. In G. De Staël, *Œuvres* (pp. 1–303), a cura di C. Seth e V. Cossy. Paris: Gallimard “La Pléiade”.
- De Staël, G. (2017b). *Corinne ou l'Italie*. In G. De Staël, *Œuvres* (pp. 1003–1460), a cura di C. Seth e V. Cossy. Paris: Gallimard “La Pléiade”.
- Galeani Napione, G. (1791). *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana libri tre con un discorso intorno alla storia del Piemonte. Vol. I*. Torino: Gaetano Balbino.
- Gambarota, P. (2011). *Irresistible Signs. The Genius of Language and Italian National Identity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Garry-Boussel, C. (2000). L'homme du Nord et l'homme du Midi dans *Corinne*. In M. Delon e F. Mélonio (a cura di), *Mme de Staël* (pp. 55–66). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Gengembre, G. (1999). *Corinne*, roman politique. In S. Balayé (a cura di), *L'éclat et le silence. Corinne ou l'Italie de Madame de Staël* (pp. 81–108). Paris: Champion.
- Herder, J. G. (1994). *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hume, D. (1987). Of National Characters. In D. Hume, *Essays, Moral, Political, and Literary* (pp. 197–215), a cura di E. F. Miller. Indianapolis: Liberty Fund.
- Marazzini, C. (1989). *Storia e coscienza della lingua in Italia dall'Umanesimo al Romanticismo*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Marazzini, C. (1998). *La lingua italiana. Profilo storico* [1994]. Bologna: il Mulino.
- Marcelli, U. (1977). Il gruppo di Coppet e il concetto di nazionalità. In S. Balayé e J.-D. Candaux (a cura di), *Le groupe de Coppet* (pp. 401–415). Genève/Paris: Slatkine/Champion.
- Musitelli, P. (2016). *Le flambeau et les ombres. Alessandro Verri, des Lumières à la Restauration*. Roma: École française de Rome.
- Pearson R. (2016). *Unacknowledged legislators: The poet as Lawgiver in Post-Revolutionary France: Chateaubriand – Staël – Lamartine – Hugo – Vigny*. Oxford: Oxford University Press.
- Pouzoulet, C. (1999a). Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie: enjeux du modèle de Dante chez Madame de Staël et Sismondi. In

- J.-P. Perchellet (a cura di), *Madame de Staël Corinne ou l'Italie* (pp. 71–86). Paris: Klincksieck.
- Pouzoulet, C. (1999b). *Corinne ou l'Italie: à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807*. In S. Balayé (a cura di). *L'éclat et le silence. Corinne ou l'Italie de Madame de Staël* (pp. 39–79). Paris: Champion.
- Rivarol, A. de (1995). Discours sur l'universalité de la langue française. In Académie de Berlin, *De l'universalité européenne de la langue française. 1784*. Paris: Fayard.
- Rosset, F. (2000). Poétique des nations dans *Corinne ou l'Italie*. In C. Planté et al. (a cura di), «*Une mélodie intellectuelle*». *Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël* (pp. 139–158). Montpellier: Publications de l'université Paul-Valéry.
- Starobinski, J. (1966). Mme de Staël et la définition de la littérature. *La nouvelle Revue Française*, 168, 1054–1059.
- Verri, A. (1806). Alessandro Verri editore agli amatori dell'italiana letteratura. In *I quattro libri di Senofonte dei Detti memorabili di Socrate* (pp. v–xxiii). Brescia: Nicolò Bettoni.
- Verri, P. e Verri, A. (2008). *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri. Vol. II*, a cura di S. Rosini. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Winock, M. (2012). *Madame de Staël* [2010]. Paris: Fayard/Pluriel.

MADAME DE STAËL'S *CORINNE OU L'ITALIE*: THE IMPASSE  
OF CULTURAL AND ROMANTIC MEETING BETWEEN 'NATIONS'  
IN THE EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURY EUROPE

Summary

Madame de Staël's position on the question of national character is to be placed within the context of a debate involving many European intellectuals since the middle of the 18th century—a debate in which language, literature and politics are strictly linked. In her major works, from *De la littérature* to *De l'Allemagne*, Madame de Staël puts forward ideas that despite their global coherence hint at subtle distinctions and tensions. In *Corinne*, namely, the contrast between national characters becomes an obstacle to dialogue that even the most authentic love between the individuals cannot be overcome by. However, even in this novel dialogue is reasserted by Madame de Staël as a positive, although unaccomplished ideal, against retreat into one's national identity.

Keywords: *Madame de Staël, National character, Patriotism, Encounter between cultures, Representation of love, Corinne ou l'Italie*



Carolina Patierno\*

Università degli Studi di Padova / Université Paris-Sorbonne IV

“DALLA PARTE DI MEDEA” SULLE SCENE MUSICALI  
FRA FRANCIA E ITALIA, DA CICOGNINI  
A MILCENT (1649–1813)

Abstract: L'articolo propone l'analisi critica dei finali non tradizionali sul mito di Medea in alcune riscritture destinate al teatro musicale di Italia e Francia nel periodo compreso tra la metà del XVII e l'inizio del XIX secolo.

Parole chiave: *Medea*, *Giacinto Andrea Cicognini*, *Jean Baptiste de Milcent*, *Pierre Corneille*, *teatro d'opera europeo*, *Onorato Balsamo*.

A' tragici crediam qualunque eccesso  
finsero mai costoro  
aver Progne, e Medea di già commesso  
(Silvestri 1711: 229).

1. DALLA PARTE DI MEDEA: LE PREMESSE  
OPERISTICHE DEL NUCLEO ALTERATO

Prima di tornare sulle scene operistiche dell'Ottocento rettificando, grazie alla proposta di Milcent e Fontenelle (*Médée et Jason*, Parigi 1813), la propria condotta di madre snaturata, il personaggio di Medea aveva tentato, nel secolo precedente e ancor prima, nel Seicento, di liberarsi di quel nefando *cliché* in cui gli antichi l'avevano irrimediabilmente incastrata, insieme a un altro paradigmatico campione di *uxor* infanticida, quell'*impia* Procne che osò uccidere il figlio Iti per punire suo marito Tereo, stupratore della sorella. A ben ragione le aveva associate Ovidio, entrambe le genetrici disumane – *utraque saeva parens* (*Am.* II, 14, 31) – e nel farlo, coi ripetuti rimandi fra le sue opere, negli *Amores* (II, 14, 29), nell'*Ars* (II, 281 ss.), nelle

---

\* [patierno.carol@gmail.com](mailto:patierno.carol@gmail.com)

*Epistulae ex Ponto* (III, 119)<sup>1</sup>, diede la misura di un accostamento inossidabile che non dovette sfuggire alla memoria letteraria del Seneca tragico, laddove la sua Medea sembrerebbe alludere a un passo della Procne delle *Metamorfosi*<sup>2</sup>. Aveva tentato, dunque, Medea, nonostante l'intransigenza degli antichi, di trovare una possibilità di riscatto nell'estro dei moderni, di dare un nuovo *exitus* a quella fase 'corinzia' della sua storia personale che una serie di concause non trascurabili fra fortuna del dramma euripideo e apporto teorico aristotelico<sup>3</sup>, più dovettero costarle il fio di una irreprensibile persistenza "in memoria": pure vi era riuscita, nella sua velleitaria aspirazione a cambiare identità, col favore dei tempi moderni, più esposti alle novità ibride di teatro e *melos*, e la complicità di librettisti meno asserviti all'*auctoritas* antica e decisi a riscattare Medea dai vecchi pregiudizi caratteriali di ascendenza oraziana (*sit Medea ferox invictaque*) o ancora dai paradigmi poetici dello Stagirita.

<sup>1</sup> È stata, inoltre, evidenziata la presenza di richiami intertestuali fra i trattamenti ovidiani dei due miti: in particolare, il motivo della somiglianza che i figli hanno col padre, elemento tragico e probabile motore della decisione infanticida, è presente sia nell'epistola che Medea indirizza a Giasone (*Her.* 12, 189: «et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor») sia nell'episodio di Procne in procinto di uccidere il figlio Iti (*Met.* 6, 619 ss.: «peragit dum talia Procne, / ad matrem veniebat Itys: quid possit, ab illo / admonita est oculisque tuens immitibus a, quam / es similis patri!» dixit nec plura locuta / triste parat facinus tacitaque exaestuat ira»). Lo stesso parallelo fra i due miti è tracciabile nel frangente drammatico della commozione materna, segno dell'intenso turbamento precedente l'atto infanticida: la *iuncutura* "madeo" è infatti comune alla narrazione di Medea (*Her.* 12, 190: «et, quotiens video, lumina nostra madent») e di Procne (*Met.* 6, 624 ss.: «invitique oculi lacrimis maduere coactis»). Cfr. Bessone (1997: 256–259) e Guastella (2001: 79–83, 104–105). In merito alla tecnica narrativa usata da Ovidio, che avrebbe attinto motivi ed elementi da testi tragici differenti vedi Cazzaniga (1951), Ciappi (1998) e Larmour (1990).

<sup>2</sup> Il parallelo fra quanto afferma Procne (*Ov. Met.* VI, 634: «cui sis nupta vide»), nel frangente in cui si avvia a superare dialetticamente il dissidio fra vendicare la sorella e risparmiare il figlio, e l'espressione usata dalla Medea senecana nel dialogo con la nutrice (*Sen. Med.* 171: «cui sim vide») è posto da Guastella (2001: 132–133) in relazione al valore antropologico che la funzione materna aveva nella realtà matrimoniale romana: «essere sposa ed essere madre sono due funzioni collegate al vantaggio dello stesso uomo. E dunque il sacrificio dei figli diventa manifestamente il suggello di una separazione che danneggia il beneficiario di quell'unione».

<sup>3</sup> A Medea (e all'azione infanticida, così come agli altri atti omicidi fra consanguinei) Aristotele dedica un posto speciale nella *systasis ton pragmaton*, fra i casi che il poeta deve ricercare (*tauta zeteteon*) per produrre l'effetto di pietà e terrore (*Poet.* 1453B 15–22). Aristotele distingue, inoltre, fra azione omicida consapevole (Medea) e inconsapevole (Edipo), preferendo il gesto criminale compiuto senza piena avvertenza, ai fini di una maggiore resa tragica che sia nel contempo miserevole e terribile (*Poet.* 1454A 4–9).

Le prove librettistiche condotte in direzione di una *fabula* di Medea positivamente riformata nella sua vicenda finale, dalla preistoria operistica sia italiana, col *Giasone* (1649) del vicentino Giacinto Andrea Cicognini, sia francese, con *La Toison d'Or* di Pierre Corneille, si prolungano nei secoli – sempre nel contesto franco-italiano e intrecciandosi alle coeve versioni teatrali europee che a quella visione meno pregiudiziale si rifacevano – con la *Vendetta di Medea* (1798) di Onorato Balsamo fino a giungere al *Medée et Jason* (1813) di Jean-Baptiste de Milcent, emblematica per questa spinta riformista, riabilitativa della sua figura, laboriosamente difesa in un *avant-propos* dottissimo che le assicura una base di consapevolezza ideologica e documentaria direttamente saldabile alla tradizione pre- euripidea sul mito: ciò che dimorava nelle tragedie classiche, quasi incistato nel suo mitologema, cioè lo *scelus* dei propri affetti teneri, quel *nefas* attuato nel *furor* ma pure condotto con lucido e deliberato *logos*, trova sulle scene dell'*Opéra de Paris* un nuovo significato nel quadro assiologico, un nuovo livello di comprensione che nella deresponsabilizzazione dell'azione nefanda stabilisce il primato della componente emozionale, portata all'estremo dell'incontrollabilità, dell'ottundimento e dell'allucinazione, su quella razionale. La forza nuova e imponente con cui questa *Médée* contrasta la tradizione dominante, volgendo al deciso smorzamento di quelle caratterizzazioni psicologiche e di quella negatività di giudizio che pure la trattatistica erudita settecentesca con acribia filologica andava supportando nella sua tesi di supposta innocenza, è di certo una forza rinnovatrice che svela il prevalere di un nucleo alterato della *fabula*, relativo alla fase corinzia del mito, da riconsiderare non solo internamente, nelle sue specifiche esigenze storico-culturali, ma pure in relazione ai suoi momenti preparatori, lungo l'asse verticale di sviluppo in cui esso si è venuto via via affermando oltre le specificità interne di un dato periodo e di una data cultura: momenti di certo molto lati, diversificati nel loro significato e carattere, nella loro risoluzione in poesia e drammaturgia, arroccati a una fase diacronica non separabile dalla propria contestualità, ma che fungono da via empirica a indicare lo sviluppo, nel contesto delle forme teatral-musicali, di un'idea eversiva del finale tradizionale.

La tradizione delle *Medee* “riformate” nel nucleo corinzio, si va quindi svolgendo in uno spazio scenico-musicale modulato su un quadro di riferimenti culturali profondamente modificati rispetto ai modelli antichi, che ridisegnano quei caratteri antropologici (l'opposizione *eros-thanatos* misurata attraverso il caso estremo del figlicidio), e sociologici (la coesistenza fra il codice eroico tradizionale – il fare del bene agli amici e male ai nemici – e l'identità femminile) appartenenti di diritto alla figura della scellerata maga e pure fondanti del conflitto tragico relativamente alle questioni sulla colpa e responsabilità degli atti nefandi. Ne fa fede la ‘rinnovata’ *Medea* del Cicognini (*Giasone*, 1649), sottoposta alla sperimentazione scenica del

mondo melodrammatico veneziano con le sue immancabili interrelazioni letterarie: binomio indissolubile che concorse a una svolta correttiva del finale, purgativa di ogni atto nefando, più degna di essere esibita alla “maraviglia” del pubblico pagante veneziano, più consonante alle poetiche letterarie dell’epoca barocca e alla stessa *Weltanschauung* seicentesca, all’ideologia contestataria e irriverente nei confronti delle codificazioni, della tradizione classica, del repertorio mitologico e della trattatistica antica. Un aspetto, quest’ultimo, che nelle sezioni paratestuali dei drammi per musica si andava costantemente argomentando, delle volte attraverso una laboriosa difesa delle nuove licenze contro «la puntualità degli antichi»<sup>4</sup>, col rigetto della precettistica aristotelica – «perché le mutazioni dei secoli fanno nascere la diversità del comporre» (*Al signor Michelangelo Torcigliani* in Badoer 1644: 11) –, col bisogno di libera fruizione delle proprie capacità inventive, del comporre per «mero capriccio» (cfr. *Ai lettori* in Cicognini 1649: 13), col centrale edonismo, di cui costituisce segno evidente il diffuso sovvertimento del repertorio mitico e dei finali tragici, con la derisione delle divinità pagane – «tutte sciocchezze, onde ci si può scherzare sopra allegramente» (cfr. *l’Avviso ai lettori* in Strozzi 1639: 8). Dissensi teorici questi, al cui fondo vive quella personale visione di erudizione, di poetica e poesia che fu della mitologia incognita, come essa era apparsa al Lalli o al Loredano in direzione di una giocosità dello stile, tendenzialmente bernesca o braccioliniana<sup>5</sup>, o al Pallavicino della *Rete di Vulcano*, detrattore indefesso della retorica antica (e dei suoi seguaci) e pure convinto sbeffeggiatore, a suo dire «per non pregiudicare alla fede del vero Dio», delle divinità mitologiche. È, dunque, nel contesto culturale delle reciproche influenze ed esperienze fra Incogniti e librettisti<sup>6</sup>, fra i salotti di Santa Maria Formosa e il Teatro Novissimo di cui loro stesso furono promotori, con tutto l’interscambio letteratura-teatro musicale profilatosi in direzione di una *detorsio in comicum* dei modelli antichi, con contaminazioni romanzesche, novellistiche o pastorali, che si

<sup>4</sup> Per le numerose posizioni di poetica presenti nelle prefazioni dei drammi per musica, sia sul versante della precettistica drammaturgica (le tre unità aristoteliche) sia sul versante della manipolazione delle *fabulae* antiche, rimando, per ragioni di sintesi, al fondamentale saggio di Fabbri (1990: 69). Per l’analisi e l’antologia di paratesti dei libretti veneziani vedi Chiarelli & Pompilio (2004).

<sup>5</sup> Cfr. Lalli (1635): «Conveniva ch’io trattassi questa materia bassamente come fatta per ischerzo e per ridurre quel gravissimo poema in stil giocoso». Inoltre, nella lettera di Enrico Giblet, annessa all’*Iliade Giocosa* (Loredano 1653), si precisa che «l’Autore si è servito di tutte le licenze perché ha voluto far vedere che in una poesia giocosa non si deve ubbidire alla severità di quelle leggi».

<sup>6</sup> Numerosi i librettisti appartenenti all’Accademia degli Incogniti: Torcigliani, Strozzi, Errico, Fusconi, Bisaccioni, Busenello. Sui rapporti fra gli Incogniti e il teatro Novissimo vedi si veda Bianconi & Walker (1975).

inscrive la riscrittura in *novissima fabula* del Cicognini. Mutuando dalla saga argonautica le vicende amorose di Ipsifile e Giasone, e dal mito di Medea, quelle appartenenti alla fase colchica (Medea e Giasone) e ateniese *post* figlicida (Medea e Egeo), l'intreccio del dramma di Cicognini se ne serviva per la costruzione di un complesso sistema di polarità amorose che, facendo leva sui meccanismi della passione non corrisposta e del rifiuto d'amore, alimentava l'interscambiabilità sentimentale fra le coppie con esiti ludici di inganni, astuzie e clamorosi cambi di personalità, del tutto estranei alle versioni antiche (Medea non più 'donna abbandonata', abbandona lei stessa Giasone; Isifile *furente, innamorata, ingelosita* sembra assumere su di sé quei tratti caratteristici che furono della maga colchica)<sup>7</sup>. Costruita ad arte, secondo i canoni della drammaturgia veneziana e all'insegna di uno scioglimento lietissimo che risolvesse in un rapporto di simmetrica parità (il matrimonio di Isifile-Giasone e di Medea-Egeo) la confusione prodotta dai *jeux de couples* lungo il corso della vicenda, la versione cicogniniana aveva saputo distogliere dall'esito figlicida, nemmeno lontanamente contemplato in senso vendicativo, con la ricucitura di due tessuti, tragico e comico in un prodotto ibrido di efficace resa teatral-musicale.

*Isifile*

Nel tuo seno languire mi sento già,  
ch'a tanto gioire  
un'alma sola resister non sa.

*Giasone*

Nel tuo seno morire mi sento già,  
ch'a tanto gioire  
un'alma sola resister non sa.

*Medea*

Godi, Isifile, godi,  
stringa amor, Giason, suoi dolci nodi...

*Isifile*

Godi, Medea, godi,  
stringa amor, Egeo, suoi dolci nodi...

*Medea, Isifile*

... e fra nodi tenaci

*Egeo, Giasone*

rimbombin queste valli al suon di baci (Cicognini 1649: 126)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sulla compresenza, nel *Giasone*, di elementi appartenenti alla tradizione antica del mito di Medea, e nuove acquisizioni, rimando a Ragno (2004).

<sup>8</sup> Un'edizione moderna del libretto si può leggere in Gronda & Fabbri (1997: 107–207).

Pure nel *Toison d'or* (Chateau de Neufbourg, 1660) che rappresenta lo sforzo lirico-spettacolare del Corneille più innovativo e antitragico, il nucleo alterato del mito scuote sempre più il classicismo sulle scene musicali fino a farne scoria inerte e il poeta spinto a creare un mondo nuovo, espressione della fusione fra opera italiana e *tragédie française*<sup>9</sup>: il nuovo Corneille guarda alla *Finta pazza* del Saccati e all'*Orfeo* del Rossi, rappresentati a Parigi grazie al Mazzarino e promotori del nuovo gusto spettacolare delle *pièces à machines*, non più alla sua vecchia *Médée* (1639) né ai suoi *Discours* coinvolti nel clima infuocato delle *querelles* sulla poetica aristotelica: del passato, di quel *funeste poignard* e dei *chemins ouverts* presenti nella sua tragedia non c'è più traccia, già cassati negli anni Quaranta dalla critica degli *Esthéticiens* francesi come il La Mesnardière che al terrore andava preferendo altri criteri catartici più adatti alla sensibilità delle *belles âmes*<sup>10</sup>. La scelta dell'autore, di aver escluso la fase corinzia dell'infanticidio, limitandosi alla vicenda argonautica con una inedita e festosa chiusa matrimoniale fra Absirto e Isifile, ha probabilmente le sue ragioni storico-politiche, legate alle circostanze celebrative per cui l'opera è stata composta, «l'heureux mariage de sa Majesté, et la Paix qu'il lui a plu donner à ses peuples»<sup>11</sup>. Proprio nei dettagliati *Desseins de la Toison d'or* che Corneille premise all'edizione parigina del suo libretto con l'intenzione di informare dell'*Argument*, del *Prologue* e delle *décorations*, l'evidenza forte assegnata dal poeta all'*œil*<sup>12</sup>, alla componente visiva, quale mezzo per scoprire il meraviglioso scenografico, invita lo spettatore al proposito di «démêler la vérité d'avec la fable»<sup>13</sup>, considerando tutta una rete di in-

<sup>9</sup> Su Corneille creatore e promotore del genere *pièce à machines* si veda Akiyama (2010).

<sup>10</sup> Si intende il criterio, invalso dai teorici classicisti francesi, della giustizia distributiva ovvero concludere la tragedia ricomponendo l'ordine sconvolto dei valori, premiando i buoni e punendo i malvagi. La Mesnardière aveva proposto di finalizzare la catarsi scaturita dalla pietà alle *belles âmes*, mentre quella generata dal terrore ai malvagi. Alle *belles âmes* infatti si adatta meglio la *douce compassion* (cfr. Sala di Felice 1986: 62).

<sup>11</sup> Il riferimento alle nozze di Luigi XIV con Maria Teresa d'Austria e al trattato di pace dei Pirenei è espresso da Corneille nel Prologo del libretto stampato in occasione della seconda rappresentazione, al Théâtre du Marais di Parigi nel 1661.

<sup>12</sup> «L'œil y découvrira des beautés que ma plume n'est pas capable d'exprimer, et la satisfaction qu'en remportera le spectateur l'obligera à m'accuser d'en avoir trop peu dit dans cet avant-goût que je lui donne» (Corneille 1661: 31).

<sup>13</sup> Corneille ne parla anche nella sua *Défense des fables dans la poésie* (1669), vv. 41–48: «L'œil se peut-il fixer sur la vérité nue? / Elle a trop de brillant pour arrêter la vue; / Et telle qu'un éclair qui ne fait qu'éblouir, / Elle échappe aussitôt qu'on présume en jouir. / La fable, qui la couvre, allume, presse, irrite / L'ingénieuse ardeur d'en voir tout le mérite: / L'art d'en montrer le prix consiste à le cacher, / Et sa beauté redouble à se faire chercher» (Corneille 1987b: 734).

terpretanti simboliche visive di natura encomiastica (per cui vedi Wagner 1986) – il Prologo allegorico, le personificazioni gloriose della Francia, della Pace e dell’Imeneo con ritratto della Regina, l’oro come emblema reale – che trasfigurano la vicenda in un’atmosfera di ottimismo galante incompatibile con qualsiasi risvolto tragico-sanguinario. Se l’esclusione della fase corinzia allontana dalla memoria collettiva il ricordo della madre che uccide i propri figli, l’assenza del fratricidio, di cui pure si macchiò Medea durante la vicenda argonautica, completa maggiormente il processo di redenzione a carico della colchica: un particolare che Corneille argomentava nell’*Examen*<sup>14</sup> col supporto di fonti antiche, a suo dire «pas connues de tout le monde», ben sapendo quanto esso fosse divergente dalla *commune opinion*, fortemente legata all’immagine senecana e ovidiana del fratellino fatto a pezzi da Medea. La presenza di Absirto non più *enfant* ma in *âge d’homme*, per quanto derivata da Apollonio Rodio, limitatamente alla questione dell’età ma non al destino del giovane che il poeta greco faceva pure morire in un’imboscata per ordine della sorella, diventa anche occasione per giustificarsi da ciò che sembrerebbe in contraddizione evidente fra le proprie versioni del mito, fra la *Médée* del 1639 che a quello smembramento di Absirto bambino alludeva, e la successiva *pièce à machine* che lo presenta vivo, in età da marito e prossimo alle nozze con l’amata: un dettaglio che, al di là delle puntualizzazioni<sup>15</sup> in difesa del proprio operato drammaturgico (il riferimento esemplare a Seneca che aveva fatto morire Giocasta nell’Edipo, per riportarla in vita nella Tebaide), prospetta il nuovo bisogno del poeta di rasserenare la memoria pubblica con la mancanza di un futuro tristemente noto – che sia lo smembramento del fratello in tenera età, che sia quel momento in cui Medea, in un doloroso e deprecabile ritorno al passato, alle illusioni svanite, alla fedeltà tradita, elencava all’ingrato Giasone tutti i *beneficia* a lui resi, fra cui l’azione omicida verso il fratello.

---

<sup>14</sup> L’*Examen* che si trova nelle edizioni successive è molto simile all’*Argument* del 1661, con l’aggiunta di un paragrafo finale relativo alle fonti antiche su Absirto.

<sup>15</sup> «C’est avec un fondement semblable que j’ai introduit Absyrte en âge d’homme, bien que la commune opinion n’en fasse qu’un enfant, que Médée déchira par morceaux. Ovide et Sénèque le disent; mais Apollonius Rhodius le fait son aîné; [...] Médée, se voyant perdue avec tous ces Grecs, qu’elle voyait trop foibles pour lui résister, feignit de les vouloir trahir; et ayant attiré ce frère trop crédule à conférer avec elle de nuit dans le temple de Diane, elle le fit tomber dans une embuscade de Jason, où il fut tué. Valérius Flaccus dit les mêmes choses d’Absyrte que cet auteur grec; et c’est sur l’autorité de l’un et de l’autre que je me suis enhardi à quitter l’opinion commune, après l’avoir suivie quand j’ai mis Médée sur le théâtre» (Corneille 1987b: 209–210).

## 2. DALLA PARTE DI MEDEA: IL CASO SANCARLIANO (*LA VENDETTA DI MEDEA*, 1798)

L'esemplare parabola della vicenda corinzia tracciata dalle versioni operistiche seicentesche è, a ben vedere, un processo riabilitante nei confronti di quella natura omicida, spiccatamente egoista e distruttiva che aveva marchiato la personalità dell'eroina, più comprensibile nel vasto quadro del meraviglioso-stravagante barocco, meno prevedibile nel contesto delle progressive affermazioni preromantiche in cui la traduzione delle letterature occidentali si fece viatico, nella produzione letteraria e teorica italiana, degli elementi della nuova cultura e della nuova sensibilità di natura spiccatamente luttuosa e orrificica: indice di un nuovo gusto, passato sulle scene musicali con i caratteri tipici delle situazioni notturne, sepolcrali, infere (cfr. Coletti 2003: 127 ss.), ossessivamente perseguito da un'idea di morte, che già Franco Piperno faceva notare ricorrente nei titoli dei libretti tardosettecenteschi<sup>16</sup>. In questo periodo di fine Settecento, in cui Medea, ormai fuori dalle condizioni barocche, è naturalmente orientata a riacquistare l'originaria personalità, più adeguata al proprio significato e alla propria potenza deflagrante, come evidente già nel titolo di un dramma per musica napoletano, *La vendetta di Medea* (Balsamo 1798, musica di F. Piticchio), con cui si richiamano i ben noti effetti conclusivi della frustrazione interiore della maga colchica, essa veniva tuttavia mostrandosi positivamente rinnovata nella sua figura di madre, dotata di una forte carica attualizzante in grado di cassare l'inspiegabile assassinio di *philoï*, con le sue anacronistiche ragioni punitive verso il fedifrago *pater*, in nome di una rivendicazione 'femminista' dei diritti materni nelle contese coniugali.

*Giasone*

Rendimi i cari pegni

Rendili a questo sen

*Medea*

I figli vedi e trema.

(*Medea va vicino ai figli*)

*Giasone*

Moderà que' tuoi sdegni

Sugl'innocenti almen.

*Medea*

Meco venite allato

(*Medea prende i figli e ascende sul carro*)

L'aria si fenda a volo

Resta crudel tu solo

Per sempre a delirar.

<sup>16</sup> Per citarne alcuni: *La morte di Semiramide* (1792) e *La morte di Cleopatra* (1800) di Sografi-Nasolini, *La morte di Cesare* (Sertor-Bianchi, 1797) *La morte di Mitridate* (Sografi-Zingarelli, 1797). Cfr. Piperno (1995: 180–185).

È questa – la fuga di Medea, insieme ai figli in vita, negli *alta spatia* senecani – un’immagine scevra d’atrocità familiari, che non manca di connessioni teoriche, legate a quella poetica del «finimento lieto» che il napoletano Planelli, esponente massonico molto vicino ai reali borbonici, codificava nel suo trattato *Dell’opera in musica* (vagheggiando una sua possibile nomina a Direttore de’ Regi teatri di Napoli) per correggere gli eccessi di «quel terribile delle tragedie greche»<sup>17</sup>, inadeguato al «carattere di una nazione» plasmata dal progresso, esterofila, e professante una religione di carità e pace: una proposta che, adattandosi alle richieste della scena moderna, dava prova di coltivare un modello drammaturgico-musicale che virasse dalle costrizioni della precettistica aristotelica, in direzione di uno scioglimento antitragico, di una ridefinizione dei caratteri dei protagonisti<sup>18</sup> e in un più ampio quadro emozionale<sup>19</sup> che non il limitato e ormai immotivato binomio di pietà e terrore.

Ma è soprattutto la storicità di questa Medea nel pieno della vita teatrale contemporanea, per celebrare sulla scena sancarlina di ultimissimo Settecento «il fausto nascita di Maria Carolina d’Austria», sovrana volubile e ambiziosissima negli affari politici del suo Regno<sup>20</sup>, a farsi spia di una rilettura mediata da allusività politiche che coinvolgono in una corrispondenza identitaria con la maga colchica la stessa regina, secondo un

---

<sup>17</sup> Vedi Planelli (1772: 72, *del finimento tristo e lieto*, cap. IV): «l’antica tragedia si amava il finimento tristo [...] per opposito la moderna tragedia o sia il melodramma ama il finimento lieto e pochissime se ne incontrano di tristo [...]. Le tragedie che di essi [i greci] rimangono spirano da per tutto questo carattere della nazione: essendo i personaggi di quelle magnanimi e grandi ma a un tempo stesso impetuosi e inumani. [...] Per muovere dunque un popolo di tal carattere ebbe mestier l’antica tragedia d’adoperar favole di somma atrocità che terminassero con esili, miserie, morti di personaggi del più alto affare [...]. Ma la moderna tragedia, nata in mezzo a un popolo da molti secoli incivilito, amico del commercio, e degli stranieri, e professante una religione, che ispira la carità la mansuetudine, la pace, la compassione, la beneficenza, dovette scemare d’atrocità».

<sup>18</sup> Cfr. Planelli (1772: 75): «la moderna tragedia siccome, quella, che non è a finimento tristo obbligata, può avere un protagonista sovranamente virtuoso. Ciò rende questa ben più istruttiva dell’antica e più atta a formare i nostri costumi; potendo nella persona del protagonista esporre l’esempio delle virtù più eminenti; il che, per la soprallegata ragione non era permesso all’antica».

<sup>19</sup> Cfr. Planelli (1772: 76): «Noi ci sentiamo per lui ondeggiare il cuore fra il timore, la compassione e la speranza: e giunti finalmente allo scioglimento proviamo un sentimento totalmente straniero all’antica tragedia, qual è il passaggio dal quell’agitazione al contento di vedere il personaggio, che noi amiamo, passare di misero in prospero stato».

<sup>20</sup> Sulla figura Maria Antonietta, anche in relazione alla critica positiva e negativa, si veda almeno Ajello (1991). Sulla riorganizzazione del governo borbonico Astuto (2007) e Galasso (2007).

meccanismo già rodato lungo la filiera delle rappresentazioni sulla scena napoletana. Anche l'*Elfrida* (1792), «carattere eroico e audace che da colpi di avversa fortuna sbigottir non si lascia» (Calzabigi 1994: 586), dal Calzabigi concepita in una stagione di sconvolgimenti personali per la regina, prostrata dall'urto rivoluzionario e dalla morte della cara sorella Maria Antonietta, pur tuttavia combattiva nel contrastare il nuovo panorama liberale, aveva dato adito all'ipotesi attualizzante<sup>21</sup>, all'idea di una identificazione che esaltasse la figura di una donna militante, dotata di connotazioni virtuose ed eroiche, di qualità alte e regali e pure di fragili femminilità: una linea che già Montserrat Frigola (1987) faceva notare nella sua riflessione sui festeggiamenti reali al San Carlo, per le interazioni fra il piano della scena e quello della realtà monarchica, fra i personaggi rappresentati – «la mitologica Ero Amata da Leandro, l'esotica e infedele Semiramide, l'ebrea Debora, le greche Ipermestra, Antigone e la vendicatrice Medea» – e la complessa figura della sovrana, con le sue diverse anime, dell'esuberanza e sensualità e dell'esemplare attivismo in campo politico.

Appare dunque plausibile che, attraverso un gioco sottile di identificazioni e insieme di calcolata equidistanza dalla figura di Medea della tradizione antica, il poeta drammaturgo abbia voluto scongiurare l'atto furente di una madre verso gli affetti teneri – azione del tutto inadeguata all'occasione celebrativa in onore di Maria Carolina, che fu madre amorevole di numerosa prole e pure provò l'intenso dolore della morte prematura di un figlio<sup>22</sup> – e similmente un finale alla maniera senecana, tragicamente ateo e nichilista, troppo lontano dall'idea di una sovranità dispensatrice di giustizia, preferendo dare invece maggior conformità ideologica a un costume tragico che doveva agire entro un quadro di valori progressisti di cui la regina si faceva portatrice: l'atto di rivendicazione esclusiva sui propri figli (il «resta crudel tu solo») a chiudere il sipario sulla Medea napoletana, sconfessando quelle che nella mentalità antica erano le ragioni vendicative dell'orrenda soppressione del proprio sangue, si fa contrassegno di un'inter-

---

<sup>21</sup> Del Donna (2012: 104–108) ha studiato le relazioni fra la monarchia Borbonica e l'opera napoletana con particolare riguardo alle probabili congiunture fra le protagoniste femminili e la regina Carolina (nell'*Elfrida*, *Enea* e *Lavinia* e *Debora* e *Sisara*).

<sup>22</sup> L'elogio di Maria Carolina, redatto dal nobile Carmine Lancellotti (1829: 7–8), ritrae la regina come ottima madre e valida educatrice: «di prole numerosa [...] loro prodigando le sue cure e, nella guisa stessa di ogni madre volgare andava spesso a visitarli nel giorno, voleva essere istruita de' loro più leggieri bisogni e negl'incomodi di salute passava le notti intiere in perfetta veglia accanto a loro [...]. Provvide i suoi figli di ottimi direttori di spirito, facendo cominciare il gran fondamento della loro educazione dalla pura e maschia religione e richiamò i più conosciuti soggetti in letteratura ed in probità alla loro istruzione».

pretazione femminista dei diritti di madre, non estranea alla sfera moderna dei valori illuminati e riformisti di cui non erano mancate applicazioni concrete all'interno del regno borbonico. Ne è esempio il codice di leggi per la Colonia Reale di San Leucio<sup>23</sup> che si vuole pensato, secondo la storiografia moderna, dalla stessa regina, poiché collimano in esso, per fondamenti e articolazione del pensiero, le sue convinzioni riformatrici di formazione illuminista: un'opera che, nell'impalcatura globale delle regole sociali «pel buon governo della popolazione di S. Leucio», nel campo dell'istruzione, del matrimonio, del lavoro, delle pari opportunità, dava prova di coltivare una visione protosocialista e un pensiero femminista, per quella costante attenzione rivolta all'egualitarismo di genere nel diritto all'istruzione («la scuola in cui s'insegna a' fanciulli e alle fanciulle sin dall'età di anni, il leggere, lo scrivere, l'abbaco»), alla successione dei beni («né mai resti esclusa la femina dalla paterna eredità»), al salario equo e, nel quadro più intimo degli sfera privata, alla responsabilità nell'educazione dei figli («entrambi son tenuti di educarli») e nella scelta del coniuge («nella scelta non si mischino i Genitori ma sia libera dei giovini»). Sempre nel Codice, nel tono perentorio dei doveri che un marito deve alla moglie («l'obbligo di amarla, di difenderla, di garantirla da' pericoli [...] di non tirannegiar mai la sua moglie, né di esserle ingiusto») e nel fine più nobile della serenità filiale («non sien i figli infelici, e negletti tra le dissenzioni, e le discordie domestiche») – ciò che un ingrato Giasone, col suo ingiusto *repudium*, aveva inadempito, come coniuge e come padre – si dovrà avvertire il senso del nuovo comportamento di Medea, la diversa risoluzione del conflitto psicologico-introspeetivo. Ancorata alla realtà antropologica moderna, profondamente differente rispetto ai tempi antichi, Medea mutava, su una via più storica e praticabile, i modi della vendetta verso un marito traditore della *fides* e dei *pacta* comuni: non il barbaro omicidio ma il possesso esclusivo dei propri figli, cui inneggia uno spirito femminista, forse estremo nel rivendicare il diritto all'autodeterminazione, tuttavia speculare ai tratti ideologici messi in campo dalla politica borbonica.

---

<sup>23</sup> Comunemente noto col nome di Codice Leuciano, firmato nel 1789 da Ferdinando IV di Borbone (1789), il testo regolamentava in 5 capitoli e 22 paragrafi la Real Colonia di San Leucio, secondo i principi illuministici di uguaglianza sociale e economica per uomini e donne. Sulle numerose questioni relative allo Statuto di San Leucio si veda Verdile (2010).

### 3. DALLA PARTE DI MEDEA: LA *DISSERTATION* DI MILCENT E LA TRATTATISTICA SETTECENTESCA ERUDITA

A questa via di riconversione storico-politica del mito possiamo ricondurre il nucleo alterato della storia di Medea quale appare nella versione che Jean Baptiste de Milcent e il compositore Grange de Fontenelle predisposero per l'*Académie Impériale de Musique*, (*Médée et Jason*, 1813): una scena già da tempo sottoposta a una rigida e coordinata censura e capace di rivestire, fra le pieghe dei soggetti mitologici, storici o religiosi, un ruolo celebrativo dell'impero napoleonico. Proprio i contributi più completi dell'ultima critica, da Jean Mongrédien (1986) a David Chaillou (2004), hanno ampiamente dimostrato, col puntuale supporto documentario e archivistico, la progressiva intromissione di Napoleone negli affari dell'*Opéra* dagli anni del Consolato fino al totale controllo amministrativo del periodo imperiale e l'asservimento dell'istituzione operistica ai fini della propria propaganda personale. A questa tendenza storico-politica, di interpretazione e significato dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità imperiale fa riferimento il Chaillou concentratosi sulla stagione operistica del periodo di massimo controllo censorio (1810–1815)<sup>24</sup>: così che tutto lo svolgimento delle azioni sceniche, dalle coppie mitiche in cui far rifluire l'idillico riferimento al matrimonio con Maria Luisa d'Austria (*Hippomène et Atalante*, *Persée et Andromède*, *Vertumne et Pomone*), al tema dell'eroe invincibile, fecondo di parallelo con l'imperatore (*Persée*), alle palesi commemorazioni di conquista (*La Jerusalem délivrée* sulle scene il giorno stesso dell'entrata vittoriosa di Napoleone a Mosca), fino ad allusioni di natura differente, di rimando a crisi del paese felicemente superate (*Le laboureur chinois* in riferimento al problema agricolo del 1811), fungono da osservatorio privilegiato per l'analisi del rapporto fra storia politica e finzione scenica.

Oltre l'istanza di storicizzazione, da attuare proprio di fronte all'interpretazione e delineazione che il Chaillou ha offerto dell'opera lirica di periodo imperiale, si pone con particolare insistenza per la piena comprensione della tragédie Ivrique *Médée et Jason* e soprattutto del frangente finale, anche l'istanza più propriamente letteraria, scevra da pregiudizi politici, intesa come scelta di poetica consapevole del suo autore, di elaborazione personale di modelli antichi e moderni, che trovarono il loro punto di sbocco non nell'aspirazione tragico-eroica (quale poteva essere per la precedente Medea francese, del Cherubini al Feydeau) quanto negli affetti patetici rapportati a una distensione finale, saldamente lieta e armonica

<sup>24</sup> Al capitolo *Une lecture politique*, David Chaillou (2004: 251–281) passa in rassegna anno per anno le opere rappresentate e i sottesi riferimenti al potere e agli avvenimenti nazionali e personali dell'Imperatore.

(l'intervento risolutore di Giunone e il ricongiungimento felice di Medea e Giasone con i figli):

*Junon*

Livrez vos cœurs à des transports plus doux.

Le ciel, garant des droits de l'hyménée,

Veillait sur votre destinée.

Revoyez vos enfans échappés à vos coups.

Vivez pour les aimer. Faites voir sur le trône

Les plus nobles vertus triomphant du malheur.

Que leur éclat pare votre couronne,

Et par l'appui des Dieux retrouvez le bonheur

(At. III, sc. 8; Milcent 1813: 43).

*(Pendant que Junon remonte au ciel, Théane et le Pretresses ramènent les enfans qui volent dans les bras de leur mère).*

Questo librettista coltissimo<sup>25</sup>, che sappiamo esser stato un brillante allievo dei Gesuiti, addirittura un protetto di D'Alembert e Diderot, ha precisato in un saggio corposo, di tipo filologico-erudito, come raramente se ne vedono a introduzione di un libretto, le fonti alla base della propria meditazione poetica (*Dissertation historique et mythologique de la fable de Médée et Jason*, in Milcent 1813: i–xvi): una scelta di evidente impronta critico-militante, di giustificazione del proprio operato drammaturgico e di lucida sintesi nel vagliare le testimonianze epiche e liriche arcaiche e tardoarcaiche<sup>26</sup> del mito, respingendo quelle tradizioni «plus que douteuse qui font de Médée une magicienne et une furie souillée de tous les crimes». Dal rigetto di questa tradizione dubbia, colpevole di aver «mal interprété» il motto oraziano (*sit Medea ferox*) in senso omicida e antimaterno, ne consegue, nella *dissertation*, una riflessione in chiave etimologica della parola *ferox* che ricodifica positivamente il termine – «fier, orgueilleux, superbe, genereux» – in aperta rottura, quindi, col significato esibito dalla feroce scena senecana. La critica di Milcent al *Medea ferox* di senso negativo, quale incomprensibile fonte di interesse, di inverosimiglianza e di efficacia drammatica per le scene moderne («jamais un pareil personnage ne peut être dramatique») trova nella traduzione dell'Abbé Batteaux («Médée sera fière, inébranlable»)<sup>27</sup> e nell'*usus* del termine presso gli autori latini, valida prova a difesa dell'*ethos* magnanimo della protagonista:

<sup>25</sup> Sulla figura di Jean-Baptiste de Milcent, vedi Wauters (1997).

<sup>26</sup> Per una disamina delle fonti pre-euripidee del mito di Medea, particolarmente utile Giannini (2000).

<sup>27</sup> Milcent cita dalla traduzione della poetica oraziana di Charles Batteux (1750: 373).

così da «démontrer jusqu’à l’évidence», in una sorta di tribunale retorico al servizio della filologia classica, «le véritable caractère de Médée»<sup>28</sup> e conseguentemente, la sua effettiva estraneità all’accusa d’infanticidio. L’innocenza di Medea, vittima di una ingiusta manipolazione dei fatti storici, appare, di fatto, a Milcent, come assolutamente incontestabile sulla base di «une foule d’autorités» attinte dalla *Mythologie* dell’Abbé Banier (1740), quest’ultimo convinto assertore di una tesi favorevole a Medea – quella che alla falsità poetica di Euripide riconduce la cattiva reputazione dell’eroina – cui il librettista dichiara di rifarsi. Concordando in via di principio col noto mitografo francese sul proposito «de démêler la vérité d’avec la mensonge» (Banier 1740: 253–264)<sup>29</sup>, la stessa scelta delle fonti greche – Apollodoro<sup>30</sup>, Parmenisco<sup>31</sup>, Pausania<sup>32</sup>, Eliano<sup>33</sup> – da Banier solamente parafrasate (e nemmeno tutte), e qui, invece, riportate con scientificità certosina, nelle traduzioni latine di Bon Joseph Dacier, Egio Benedetto, Natale Conti, circoscrive l’ambito della ricerca di Milcent in una zona chiaramente classicistica e caratterizza il suo orizzonte intellettuale come interprete di tutta una linea erudita settecentesca finalizzata alla

<sup>28</sup> «Mais il y a plus, je vais démontrer jusqu’à l’évidence, par des monuments historiques et mythologiques, que c’est là le véritable caractère de Médée [...] que non seulement Médée ne fut coupable d’aucun des crimes dont quelques poètes se sont plu à noircir sa mémoire, mais encore qu’elle fut une princesse accomplie, célèbre par sa beauté, son savoir et ses vertus» (Milcent 1813: viii).

<sup>29</sup> In realtà, oltre che nella *Mythologie*, la stessa tesi dell’innocenza di Medea, della colpevolezza dei Corinzi e il concorso poetico di Euripide nell’azione diffamatoria è sostenuta da Banier (1769).

<sup>30</sup> Vedi Milcent (1813: x): «Apollodore [...] établit que Médée dans sa fuite fut obligée de laisser ses enfans aux pieds de l’autel de Junon, où ils étaient en prières, et qu’ils furent massacrés par les Corinthiens». La traduzione latina di *Apollod. 1.9.28* riportata da Milcent è di Egio Benedetto (*Apollodori Bibliothecae sive De deorum origine libri III*, Romae, Aedibus A. Bladi, 1555): «Qua in fuga, filios infantes adhuc, supplices ante Junonis aram constitutos omisit; quos surgere jussos, Corinthii multis vulneribus contrucidarunt».

<sup>31</sup> Sempre Milcent (1813: x), in riferimento allo scolio al verso 264 della *Medea* di Euripide: «Parmeniscus auteur très-ancien, cité par un des scholiastes d’Euripide, est parfaitement de cet avis».

<sup>32</sup> «Voici un passage de Pausanias qui confirme le récit d’Apollodore: Fama est apud nonnullos, Medae filios quod illa munera attulissent, fuisse a Corinthiis lapidibus abruptos» (Milcent 1813: xi). Il passo di *Paus. 2.3.6* è nella traduzione di Natale Conte.

<sup>33</sup> «Voici comme il s’exprime: J’ai lu quelque part que tout ce qu’on a dit de Médée est faux; que ce n’est point à elle, mais aux Corinthiens qu’il faut imputer le meurtre de ses enfans; qu’Euripide, à la prière des Corinthiens, inventa cette fable, dont il plaça la scène dans la Colchide, et en fit le sujet de sa tragédie; en sorte que l’art du poète a fait prévaloir le mensonge sur la vérité». Milcent (1813: xi) cita dalla traduzione di Eliano di Bon Joseph Dacier (1772: 211).

difesa dell'eroina. Un aspetto che pure Gian Rinaldo Carli<sup>34</sup>, coerentemente con il suo spiccato interesse per l'erudizione e la storia della mitologia, metteva a fuoco nel terzo libro *Della spedizione degli Argonauti* (1745) dove andava constatando, col supporto delle stesse fonti antiche usate da Banier e da Milcent, come l'impostura di Euripide «il quale attribui a Medea quella strage che fecero gli stessi Corintj» in fondo non contraddicesse le esigenze della sua stessa poetica per una «vaghezza particolare di contraffare i caratteri delle persone e di alterare le storie»<sup>35</sup>. L'interesse argonautico coltivato dal Carli – nel corso degli anni intenzionato a meglio sondare alcune questioni relative al soggetto e ad aggiornare la sua opera – fu quello che, più di quarant'anni dopo, un altro Carli, Giovan Girolamo, accademico senese e autore di due dissertazioni sul tema (G. G. Carli 1785), ereditò quasi «per un certo diritto d'uniformità di cognome» (G. R. Carli 1785), come lo stesso Gian Rinaldo ebbe a dire, cassando ogni sentore di rivalità o di rimostranza per quell'aggiornamento mai dimesso e ormai tardivo. Da parte sua, Giovan Girolamo, nell'intento di «passar di volo» sui punti già trattati dal suo omonimo, approfondendone altri, ritornava sulla questione del figlicidio, precisando una forte presa di distanza dalla linea euripidea, tradizionalmente perseguita dal Barnes, dal Carmeli e dal Brumoy per poi affiancare, con il suo personale e più incisivo apporto di prove e testimonianze a favore di Medea, la causa congiunta del Banier e del Carli (G. G. Carli 1785: 146–157): una scelta, fatta di esami, confronti fra i testimoni antichi e di procedimenti dialettici, al cui fondo vive quel centrale bisogno di erudizione e antiquaria orientata in senso razionalistico che segna tutto un filone della cultura erudita settecentesca.

Orbene, nel rimaneggiamento di Milcent, la traccia di letture e di presenze erudite relative ai fatti di Corinto, retaggio di una cultura accademica dispiegatasi in numerose discipline<sup>36</sup>, si configura nella *Dissertation*

---

<sup>34</sup> Per una ricostruzione del profilo intellettuale del Carli, nell'ambito dei suoi interessi eruditi e scientifici e della relativa produzione vd. Montanile (2013). Vi si sofferma anche Selmi (2015).

<sup>35</sup> «Chiaramente scrive Filostrato che ognianno da' Corintii faceansi sacrifici ai figliuoli di Medea, ch'essi aveano uccisi per compiacer Glauce; e così Eliano soggiunse, mercè dell'arte e dell'ingegno del Poeta, la verità fu superata dalla bugia. Anzi Parmenisco presso lo scoliaste d'Euripide rapportato da Tommaso Munchero ci vuol persuasi, che Euripide ciò fingesse corrotto da Corintj di cinque talenti» (Carli 1745: 97).

<sup>36</sup> Riferimenti alla verità storica di Medea si trovano anche in opere di cronologica biblica *post* scaligera come il *Chronicon historiam catholicam complectens, ab exordio mundi ad nativatem D. N. Iesu Christi* (Oxford, 1652) del gesuita Edward Simpson, il quale fa corrispondere i fatti di Corinto all'anno A.M. 2753 anti Christum 1250 Gedeonis XXV, affermando: «quanquam vero Medeae crudelitatem multi scriptores Euripidem secuti, exagitant; tamen liberos eius non ab ipsa matre, sed Corinthiis fuisse interfectos, vetustiores

soprattutto come difesa del proprio tipo di melodramma che egli ha creato operando all'incrocio fra una poetica della verità mitologica, perseguita nell'immagine di Medea «telle que l'histoire nous la représente», e una concezione drammaturgica nuova, costituita da un equilibrato apporto di riscritture antiche e moderne sul mito della colchica – la Medea di Euripide e quella dell'inglese Richard Glover – precisate e discusse in funzione della giustificazione della novità del suo melodramma: scartando la soluzione tragica pura, le scene che avviano il congegno drammaturgico del finale, oltre a favorire l'istanza euripidea della complessità delle alterazioni affettive, dei tormenti materni di Medea, sviluppano dalla *pièce* del drammaturgo inglese, l'apporto dell'infanticidio involontario e inconsapevole, come prodotto di un'irrazionalità incontrollabile e ottenebrante (At. III, sc. 7: «un mouvement affreux, involontaire, / Egare ma raison et déchire mon coeur!») condotta attraverso un linguaggio psicologico («Je ne me connais plus !... A ma sombre fureur... [...] Quel est le sang dont mes mains sont rougies?») che si mostra abile nel smorzare la colpevolezza e suscitare il perdono dello spettatore<sup>37</sup>. Ma nel finale, tralasciata la traccia dei due modelli, la rettifica dell'infanticidio da parte della divinità e l'immagine finale di un inedito quadretto familiare felicemente ricomposto, sembra risolvere esigenze di realtà e di sogno, di tensione storica e di finzione teatrale: che forse scongiurava, in una condizione privata, felice e armonica, i timori di un tragico destino che di lì a poco separeranno per sempre Napoleone dalla regina e dal suo piccolo erede.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ajello, R. (1991). I filosofi e la regina. Il governo delle Due Sicilie dal Tanucci al Caracciolo (1776–1786). *Rivista storica italiana*, 103, 398–454.
- Akiyama, N. (2010). Corneille et ses pièces à machine. *Dix-septième siècle*, 3, 248, 403–417.
- Astuto, G. (2007). Dalle riforme alle rivoluzioni. Maria Carolina D'Asburgo: una regina “austriaca” nel Regno di Napoli e Sicilia. In S. Aleo & G. Barone (a cura di), *Quaderni del dipartimento di studi politici* (Vol. 1, pp. 27–51). Milano: Giuffrè.

---

quidem prodiderunt» (Simpson 1652: 39, pars secunda). Similmente N. Gurtler (1708: 634–635) riporta le fonti greche pro-Medea al capitolo *De rebus Achivis et praesertim Corinthiacis* della sua opera storiografica *Origines Mundi*.

<sup>37</sup> È quanto afferma nella sua *préface* il traduttore francese della *Medea* di Glover, Jean Florimond Boudon de Saint-Amans (1784: 12): «c'est le crime involontaire commis dans l'égarément e la raison, éveillant la sensibilité au fond de l'âme du Spectateur qui frémit l'idée d'un châtement injuste».

- Badoer, G. (1644). *Ulisse errante*. Venezia: Pinelli.
- Balsamo, O. (1798). *La vendetta di Medea*. Napoli: Flautina.
- Banier, A. (1740). *La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire*. Vol. 3. Paris: Briasson.
- Banier, A. (1769). Histoire de Médée. *Mémoires de Littérature, tirés des registres de l'Académie Royale Des Inscriptions et Belles-Lettres*, 21, 68–92.
- Batteux, Ch. (1750). *Les poésies d'Horace*. Vol. 2. Paris: Desaint et Sailant.
- Bessone, F. (a cura di). (1997). *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII*. Firenze: Le Monnier.
- Bianconi, L. & Walker, T. (1975) Dalla *Finta pazza* alla *Veremonda*. Storie di Febiarmonici. *Rivista italiana di Musicologia*, 10, 410–424.
- Boudon de Saint-Amans, J. F. (1784). *Traduction du théâtre anglais*. Vol. 5. Paris: Vve Ballard et fils.
- Calzabigi, R. de' (1994). Lettera sull'*Elfrida*. In R. de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* (Vol. 2, pp. 585–587), a cura di A. L. Bellina. Roma: Salerno.
- Carli, G. G. (1785), *Dissertazioni due: sull'impresa degli Argonauti, e i posteriori fatti di Giasone e Medea; sopra un antico bassorilievo rappresentante la Medea d'Euripide*. Mantova: Braglia.
- Carli, G. R. (1745). *Della spedizione degli Argonauti in Colco libri quattro*. Venezia: Recurti.
- Carli, G. R. (1785). Osservazioni sul libro intitolato *Dissertazioni due* dell'Ab. Gio. Girolamo Carli. In *Opere del Conte Gian Rinaldo Carli* (Vol. 10, pp. 387–400). Milano: nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore.
- Cazzaniga, I. (1951). *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*. II. *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*. Milano-Varese: Cisalpino.
- Chaillou, D. (2004). *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810–1815*. Paris: Fayard.
- Chiarelli, A. & Pompilio, A. (2004). “*Or vaghi, or fieri*”. *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740)*. Bologna: Clueb.
- Ciappi, M. (1998). Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano di Procne e Filomela (Met. VI 587-666). *Maia*, 50, 433–463.
- Cicognini, G. A. (1649). *Giasone*. Venezia: Batti.
- Coletti, V. (2003). *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*. Torino: Einaudi.
- Corneille, P. (1661). *Dessein de la Toison d'Or*. Paris: Courbé.

- Corneille, P. (1987a). Défense des fables dans la poésie. In G. Couton (a cura di), *Œuvres complètes de Pierre Corneille* (Vol. 3, pp. 733–735). Paris: Gallimard.
- Corneille, P. (1987b). Le Toison d'or. Examen. In G. Couton (a cura di), *Œuvres complètes de Pierre Corneille* (Vol. 3, pp. 207–210). Paris: Gallimard.
- Dacier, B. J. (1772). *Histoires diverses d'Elie traduite du grec avec des remarques*. Paris: Moutard.
- Del Donna, A. R. (2012). *Opera. Theatrical Culture and Society in late Eighteenth-Century Naples*. Oxford: Routledge.
- Fabbri, P. (1990). *Il secolo cantante*. Bologna: il Mulino.
- Ferdinando IV, re delle due Sicilie (1789). *Origine della popolazione di San Leucio e sui progressi fino al giorno d'oggi colle leggi corrispondenti al buon governo di essa*. Napoli: Stamperia Reale.
- Frigola, M. M. (1987). Festeggiamenti reali al San Carlo (1737–1800). In G. Cantone e F. C. Greco (a cura di), *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa* (pp. 173–196). Napoli: Edizioni scientifiche.
- Galasso, G. (2007). *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico*. Torino: Utet.
- Giannini, P. (2000). Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardoarcaica. In B. Gentili & F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte* (pp. 13–27). Venezia: Marsilio.
- Gronza, G. & Fabbri, P. (a cura di). (1997). *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milano: Mondadori.
- Guastella, G. (2001). *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*. Palermo: Palumbo.
- Gurtler, N. (1708). *Origines Mundi*. Amsterdam: Wetstein.
- Lalli, G. B. (1635). *Eneide travestita*. Venezia: Sarsina.
- Lancellotti, C. (1829). *Elogio di Maria Carolina, Arciduchessa d'Austria, Regina del Regno delle Due Sicilie*. Napoli: Flautina.
- Larmour, D. H. J. (1990). Tragic contamination in Ovid's *Metamorphoses*: Procne and Medea, Philomela and Iphigenia (6.424–674). *Illinois Classical Studies*, 15, 2, 131–141.
- Loredano, G. F. (1653). *L'Iliade giocosa*. Venezia: Guerigli.
- Milcent, J.-B. (1813). *Médée et Jason*. Paris: Ballard.
- Mongrédien, J. (1986). *La musique en France des Lumières au Romantisme*. Paris: Flammarion.
- Montanile, M. (2013). Il Discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli. In R. Giulio (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico* (pp. 313–325). Napoli: Liguori.

- Piperno, F. (1995). L'opera in Italia nel secolo XVIII. In A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale* (Vol. 2, pp. 97–199). Torino: Utet.
- Planelli, A. (1772). *Dell'Opera in Musica*. Napoli: Stamperia Campo.
- Ragno, T. (2004). L'infanticidio negato. Note sulla fortuna di Medea nel teatro musicale italiano del XVII secolo. *Kleos*, 8, 258–274.
- Sala di Felice, E. (1986). Vertu et bonheur à la Cour de Vienne: les livrets d'Apostolo Zeno et Pierre Métastase. In H. Plard (a cura di), *Morale et vertu au siècle des Lumières* (pp. 55–65). Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Selmi, E. (2015). Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano. In E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i dei / senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713–2013)* (pp. 15–48). Milano-Udine: Mimesis.
- Silvestri, C. (1711). *Giuvendale e Persio spiegati con la dovuta modestia in versi volgari ed illustrati con varie annotazioni*. Padova: Stamperia del Seminario.
- Simpson, E. (1652). *Chronicon historiam catholicam complectens ab exordio mundi ad nativitatem D. N. Iesu Christi*. Oxford: Robinson.
- Strozzi, G. (1639). *La Delia, ossia la Sera sposa del Sole*. Venezia: Pinelli.
- Verdile, N. (2010). Maria Carolina e la Colonia di San Leucio. In M. Maffrici (a cura di), *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734–1860)* (pp. 83–95). Napoli: Fridericiana.
- Wagner, M.-F. (1986). Vision métaphorique du Roi dans *La Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 10.2, 217–227.
- Wauters, E. (1997). Un homme de lettre engagé: Jean-Baptiste Milcent (1747–1833). In J.-P. Bertaud (a cura di), *Mélange Michel Vouelle sur la Révolution. Approches plurielles* (pp. 343–354). Paris: Société des études Robespierriestes.

“DALLA PARTE DI MEDEA” ON THE FRENCH-ITALIAN MUSICAL STAGES,  
FROM CICOGNINI TO MILCENT (1649–1813)

Summary

The article offers a critical analysis of non-traditional finals of Medea Myth on the Italian and French musical stages in the period between the mid-17<sup>th</sup> and the early 19<sup>th</sup> century.

Keywords: *Medea, Giacinto Andrea Cicognini, Jean Baptiste de Milcent, Pierre Corneille, European Opera Theatre, Onorato Balsamo.*

*Sophie Guermès\**  
Université de Brest – CECJI

## CHARLES DIDIER, PASSEUR CULTUREL ENTRE FRANCE ET ITALIE A L'EPOQUE ROMANTIQUE

Abstract: L'article propose la reconstruction culturelle de la figure de l'écrivain suisse d'expression française Charles Didier (1805–1864), la cui opera e la cui figura vengono ricontestualizzate rispetto ai suoi rapporti con l'Italia e, in particolar modo, nel suo ruolo di primo traduttore francofono dei *Canti* di Leopardi.

Parole chiave: *Charles Didier, Giacomo Leopardi, Rapporti culturali franco-italiani, Transfer letterario e culturale, Ricezione dell'Italia nella cultura francese, Romanticismo europeo.*

Charles Didier est un écrivain suisse d'expression française, né à Genève le 15 septembre 1805. Il se destine rapidement à la littérature, mais, sans fortune personnelle, entre en 1825 chez Charles-Victor de Bonstetten pour s'occuper d'un des petit-fils de celui-ci. La rencontre avec ce penseur ami de Mme de Staël va orienter toute sa vie. Bonstetten, qui a séjourné trois fois en Italie, a écrit, outre une abondante correspondance, plusieurs ouvrages dont *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Enéide, suivi de quelques observations sur le Latium moderne*, daté de 1805, mais publié dès l'automne 1804. Or, l'Italie va compter plus que tout dans la vie de Charles Didier, et s'il est passé à la postérité, c'est par les livres et les articles qu'il a laissés sur ce pays alors en profonde mutation.

Il effectue un très long voyage en Italie (1827–1830), parfois accompagné par un ami genevois, David Richard, quand il visite le nord du pays. Au début de son voyage, en septembre 1827, il s'installe d'abord à Florence et sympathise, notamment, avec Giovan Pietro Vieusseux<sup>1</sup>, qui tient un célèbre

---

\* [sophie.guermes@univ-brest.fr](mailto:sophie.guermes@univ-brest.fr)

<sup>1</sup> Charles Didier (1831a: 17) écrit au sujet du *gabinetto* et de son directeur: «On y lit tous les journaux, quelle que soit leur couleur, les livres nouveaux, les recueils scientifiques

*gabinetto* et dirige l'*Antologia*, et avec qui il correspondra jusqu'à ce qu'il devienne aveugle, au début des années 1860; il devient aussi l'ami d'Hortense Allart, femme de lettres qui vivait à cette époque en Italie, ainsi que de Lamartine et de Gino Capponi<sup>2</sup>. Puis, il séjourne longuement à Rome, et sillonne le pays du nord au sud. Au sud, il ne s'est pas contenté de Naples et de la Sicile: il a voulu tout voir. Et il est particulièrement intéressé par la vie de ses contemporains, dans les Pouilles, les Abruzzes ou encore en Calabre. Il va rapporter d'Italie la matière de plusieurs articles publiés à partir de 1831 dans la *Revue encyclopédique* et la *Revue des Deux Mondes* (dont la première étude en langue française sur Leopardi), les lettres qui composeront le volume *Campagne de Rome* (1842), et un roman, *Rome souterraine* (1833). De retour en France, il rencontre à Genève en octobre 1830, l'historien et économiste de Sismondi (1773–1842), qui avait accompagné Mme de Staël en Italie en 1808, et dont il avait lu la volumineuse *Histoire des républiques italiennes au Moyen Âge*. Il rencontre aussi Frédéric Lullin de Châteauvieux, auteur de *Lettres écrites en Italie en 1812 et 1813*.

Son premier article a un titre bien différent de ce qu'on attendrait d'un récit de voyage: *Coup d'œil sur la statistique morale et politique de l'Italie*<sup>3</sup>. Signe de la résonance des propos de l'auteur, et de l'efficacité de son réseau amical, ces pages sont aussitôt traduites en italien et paraissent en septembre sous forme d'une brochure.

L'objectif de Charles Didier est de témoigner. C'est ce qui le différencie des voyageurs du Grand Tour qui rapportent des impressions poétiques et artistiques. Il définira clairement ses objectifs dans son deuxième article, *Notice sur le royaume des Deux-Siciles*: «Assez de voyageurs ont cherché en Italie des tableaux et des pierres, j'y ai cherché des institutions et des hommes» (Didier 1831b: 438); mais on comprend son but dès la lecture du premier article. Charles Didier est très imprégné de culture italienne, ses textes de fiction le montrent suffisamment, mais dans ses articles, il travaille en journaliste: il s'agit de reportages fondés sur une enquête approfondie, même s'il a l'honnêteté de souligner que les chiffres qu'il avance ne sont pas absolument exacts:

---

et littéraires, et les brochures. Cet avantage, inappréciable au-delà des Alpes, suffirait pour mériter à Florence le nom d'oasis de l'Italie. Le directeur de ce cabinet l'est en même temps de l'*Anthologie*, le meilleur recueil littéraire de l'Italie, et le plus indépendant».

<sup>2</sup> Voir Charles Didier, *Lettere a Gian Pietro Viैसेux e a Gino Capponi*, Carteggio Viैसेux, mss. cassetta 33, Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

<sup>3</sup> Il paraît dans la *Revue encyclopédique*, tome 49, en deux parties, en janvier (pp. 24–39) puis février (pp. 288–301) 1831, puis en brochure séparée, la même année (Didier 1831a).

L'Italie compte une population de vingt-et-un millions d'habitants environ, répandus sur une surface de 90,652 milles carrés; ce qui fait un peu plus de 231 habitants par mille carrés [...]. Son armée active [est] de 116,941 hommes. Tels sont les chiffres recueillis à grand peine pendant un voyage minutieux de plusieurs années. Nous ne les donnons ici que comme une probabilité, une approximation; car les études statistiques sont si négligées en Italie, et si entravées par les gouvernements, qu'il n'est guère possible de présenter des résultats sûrs. Rien de moins certain, par exemple, que la population du royaume des Deux-Siciles, et les revenus des États de l'Église. Nous avons été en rapport, à ce sujet, avec les autorités elles-mêmes, et plusieurs nous ont avoué leurs doutes et leur ignorance (Didier 1831a: 5).

Mais ce qui l'intéresse ne se borne pas à la transmission de statistiques: il veut attirer l'attention sur ce que fut l'Italie, et ce qu'elle est devenue. En effet, c'est le passé glorieux du pays qui inspire les patriotes, dont Charles Didier se fera l'écho aussi bien dans ses articles que dans ses livres:

Voilà donc vingt-et-un millions d'hommes pauvres, sur la terre la plus fertile, sous le ciel le plus doux d'Europe: perdant en questions futiles de grandes facultés intellectuelles; sans industrie au milieu de tous les produits de la nature; sans commerce avec une position géographique admirable; sans existence politique, enfin, avec tous les éléments et toutes les traditions de destinées brillantes. Et si nous ouvrons leurs annales, qu'y voyons-nous? Un peuple jadis puissant et fort [...]. Où trouver les causes d'une pareille décadence? – Dans une combinaison de circonstances longtemps malheureuses, dans l'ineptie constante des gouvernements, dans sa gloire même qui lui a valu d'être le foyer de l'Église romaine, le centre du monde ecclésiastique (Didier 1831a: 5).

Il considère que le royaume de Sardaigne et la Lombardie seront les deux acteurs majeurs d'un changement de destin pour le pays. La Toscane et Bologne ont aussi accueilli avec espoir l'annonce de la révolution de 1830 à Paris. Outre la domination autrichienne, le poids de l'influence du clergé bride dans de nombreuses régions les velléités émancipatrices. Très important dans les États pontificaux, ce poids atteint évidemment son paroxysme à Rome:

L'organisation papale est une sorte de *noli me tangere*. On ne sait pas où y toucher: il semble un squelette qui doit tomber en poussière au grand air. Si la Toscane administrative nous a paru un labyrinthe, quel nom donner à l'administration romaine? C'est un chaos d'institutions hétérogènes qui se combattent comme les éléments avant la création. De cette lutte même naît un certain équilibre; car enfin la machine va (Didier 1831a: 18).

La complexité de ses rouages, la puissance du Saint-Office, la peur des Autrichiens composent un alliage qui encourage l'immobilisme. Charles Didier va écrire un roman, *Rome souterraine*, où des Romains et des

habitants du Latium, tous carbonari, s'allient à l'occasion d'un conclave pour lutter contre les Autrichiens et faire élire un pape républicain. Ils vont doublement échouer. Cet échec illustre l'opinion émise par Didier dans son premier article: «On a parlé récemment d'une révolution à Rome. Nous n'y avons pas cru; nous la verrions de nos yeux que nous n'y croirions pas encore. Rome voudrait faire un pas, qu'elle ne le pourrait point. Elle est comme Gulliver garrotté par les pygmées [...]. Il faudrait une combinaison que nous ne prévoyons pas, pour qu'une révolution partît de Rome» (Didier 1831a: 18–19). Et l'analyse de l'écrivain est prémonitoire, car Rome sera jusqu'en 1870 l'obstacle à l'unité du pays. Cela n'empêche pas Didier d'aimer profondément la future capitale italienne:

Quelle existence miraculeuse que celle de cette ville si radieuse encore au milieu de ses splendeurs éteintes, si forte dans sa faiblesse, si imposante dans son isolement! [...] Nous désirons sans doute l'émancipation de ses provinces; mais [...] nous voulons Rome, telle que cinquante générations l'ont faite; Rome avec ses ruines, avec ses arts, Rome avec sa pourpre pontificale, Rome avec son désert (Didier 1831a: 293–294).

Son deuxième article (Didier 1831b), «Notice sur le royaume des Deux-Sicules», paraît six mois plus tard, toujours dans la *Revue encyclopédique*. Il y dénonce la misère qui frappe les régions du sud, l'obscurantisme du clergé, les tortures infligées aux carbonari.

En janvier 1832 paraît, dans la même revue, un autre article important, dont l'orientation politique est inscrite dès le titre: *Les Trois principes. Rome, Vienne, Paris*. Il voit dans la paralysie durable de l'Italie la résurgence de l'ancienne opposition entre les guelfes (partisans du pape) et les gibelins (partisans de l'empereur). Il estime que si la papauté s'est affaiblie au fil des siècles, c'est à la fois «qu'elle a déserté la cause des peuples pour embrasser celle des princes» (Didier 1832: 40), et qu'elle a refusé tout *aggiornamento* – il n'emploie pas cette expression, mais en exprime l'idée: l'écart entre la papauté et le monde moderne est un leitmotiv de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. On le trouve même chez écrivains catholiques, comme Lamennais (qui fut pendant plusieurs années un ami de Charles Didier, avant de se brouiller avec lui)<sup>4</sup>. Mais Didier est l'un des premiers à l'affirmer: «le catholicisme a fait son temps, comme institution politique» (Didier 1832: 41)<sup>5</sup>. Il n'est pas opposé au pape, mais rêve d'un pape social, qui ressusciterait le troisième principe, le principe populaire, dont la France a rappelé

<sup>4</sup> Ce sont précisément des écrivains et penseurs catholiques qui ont amené Jean XXIII à décider la tenue du concile Vatican II.

<sup>5</sup> Cf. aussi «et c'est à ce fantôme impuissant, réclamé du sépulcre, qu'on veut lier un siècle jeune et bouillant, qui a soif d'avenir et de nouveauté» (Didier 1832: 54).

avec la Révolution de 1789 puis celle, plus récente et plus brève, de 1830, qu'il pouvait resurgir; mais, dans l'état actuel des choses (sur le trône de saint Pierre se succèdent des papes issus des *zelanti*, la partie la plus conservatrice de la Curie: Grégoire XVI, qui excommunia Lamennais, en est le dernier exemple, et son pontificat dure longtemps, de 1831 à 1846), pour devenir indépendante et une, l'Italie devra s'affranchir de la double tutelle pontificale et autrichienne, en s'inspirant des révolutionnaires parisiens: «c'est la France qui tient le fil des destinées de la Péninsule italienne» (Didier 1832: 63). Les Italiens doivent devenir des «prêtres de l'avenir» (Didier 1832: 61), et pour cela acquérir suffisamment d'esprit critique. Charles Didier, prônant l'exemple français, rappelle que lui-même est Suisse et s'exprime donc objectivement. Et il fait preuve une fois encore d'une conscience aiguë de la solidarité entre les peuples européens: les problèmes politiques et sociaux de ceux-ci traversent les frontières, ils ne représentent plus des cas isolés. De nouveau, ce long texte engagé fut traduit et parut sous la forme d'une brochure de cinquante-huit pages en Italie.

Didier présente et analyse dans ses articles la situation de l'Italie contemporaine; il n'évoque généralement pas les artistes ou les écrivains; mais il fait une exception, en présentant un auteur encore inconnu des Français: Leopardi. Il publie sur ce poète dans la *Revue encyclopédique*, en janvier 1833, un article signé SR, on ignore pourquoi; puis un nouvel article dans *La Paix*, en 1837.

Les «*Canti del conte Giacomo Leopardi*» ont été publiés en 1831 à Florence chez Piatti. Didier commence son article en citant des vers, qu'il traduit lui-même, dans lesquels Leopardi déplore l'état de sa patrie. Voici l'original et la traduction:

O patria mia, vedo le mura e gli archi  
 E le colonne e i simulacri e l'erme  
 Torri degli avi nostri,  
 Ma la gloria non vedo,  
 Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carichi  
 I nostri padri antichi. Or fatta inerme,  
 Nuda la fronte e nudo il petto mostri.  
 Oimè quante ferite,  
 Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,  
 Formosissima donna! Io chiedo al cielo  
 E al mondo: dite dite;  
 Chi la ridusse a tale? [...]  
 (*All'Italia*, vv. 1–12)

Ô ma patrie, je vois les murs, les arcs, les  
 colonnes, les statues, les tours solitaires de nos  
 ancêtres; mais la gloire, je ne la vois pas; je ne  
 vois pas le laurier et le fer qui chargeaient nos  
 pères. Maintenant désarmée, tu ne montres plus  
 qu'un front nu, qu'une poitrine nue. Hélas!  
 que de blessures! quelle pâleur! que de sang!  
 En quel état te vois-je! ô femme aux divines  
 formes! Je crie au ciel et au monde: Dites, oh!  
 dites-moi qui l'a pu réduire ainsi?

Di noi serbate, o gloriosi, ancora  
 Qualche speranza? in tutto  
 Non siam periti? A voi forse il futuro  
 Conoscer non si toglie. Io son distrutto  
 Nè schermo alcuno ho dal dolor, che scuro  
 M'è l'avvenire, e tutto quanto io scerno  
 E' tal che sogno e fola  
 Fa parer la speranza. [...]
   
 (*Ad Angelo Mai*, vv. 31–38)

Gardez-vous sur nous, hommes glorieux du  
 passé, gardez-vous encore quelque espoir; et ne  
 sommes-nous pas morts tout entiers? L'avenir,  
 sans doute, n'est pas pour vous un mystère; et  
 détruit, anéanti par la douleur, l'avenir n'est,  
 hélas! pour moi qu'obscurité, et tout ce que je  
 vois est tel que l'espérance ne me semble qu'un  
 songe et qu'une chimère (Didier 1833: 171)<sup>6</sup>.

Fragments pris «au hasard», écrit l'auteur de l'article. En fait, le choix de commencer celui-ci par la déploration de la gloire perdue est très significatif (à la fin de son article, Charles Didier évoque aussi la nature et l'amour, mais développe moins ces aspects). L'écrivain suisse a lui-même été, on vient de le voir, très sensible à la situation de l'Italie au moment où il s'y était rendu; s'étonnant qu'on ait laissé sortir le livre de Leopardi, il pense que s'il avait été en prose il aurait été censuré.

Il y a donc une communauté de vues entre les deux écrivains, pour ce qui concerne la situation politique du pays. Ce qui plaît encore à Didier, c'est la tristesse de Leopardi, qu'il éprouve lui-même, comme il l'écrira à Marie d'Agoult: «Vous me demandez [...] si je suis triste. Vous savez bien que la tristesse est mon état normal, et ma vie pour ainsi dire. Je ne suis pas triste pour telle ou telle raison, je suis triste parce que je suis triste»<sup>7</sup>. Et il ajoute que même s'il obtenait tout ce qu'il désirait il le resterait. La tristesse de Leopardi est accrue par l'état de l'Italie; mais elle lui est d'abord consubstantielle, et c'est évidemment un trait que son commentateur sait reconnaître: «C'est un homme fondamentalement triste. Qu'il jette les yeux sur l'Italie, il gémit; qu'il se retire en lui-même, il gémit encore. La vie n'a point d'asile où les pleurs se changent en joies pour lui» (Didier 1833: 172).

En revanche, malgré son caractère chagrin, Charles Didier espère que la situation changera et que les patriotes vaincront; Leopardi, lui, n'a pas cette espérance; il se réfugie, selon Didier<sup>8</sup>, dans le rêve nostalgique d'une vie sauvage dont l'écrivain suisse dénonce au contraire l'inhumanité. C'est le seul point de désaccord entre eux.

<sup>6</sup> Il s'excuse pour finir «de l'avoir si mal traduit» (Didier 1833: 176).

<sup>7</sup> Lettre à Marie d'Agoult, 17 septembre 1837, Bibliothèque nationale de France, NAF 25186, f. 290.

<sup>8</sup> «Nous ne croyons pas, nous, que le monde dorme; jamais sa veille au contraire ne fut plus ardente», écrit Didier. «Nous ne croyons pas non plus à ce printemps de la terre que chante le poète, et moins encore à ce bonheur idéal des forêts de Californie qu'il préconise, et où nous ne voyons que violence, ignorance et brutalité. Cette vie sauvage si longtemps vantée est misérable; l'auteur lui-même n'en voudrait pas, mais il faut pardonner beaucoup à une douleur italienne» (Didier 1833: 173).

Outre son sentiment patriotique, ce qui a plu à Charles Didier, c'est l'originalité de Leopardi, qui a surpris les Italiens:

Faite depuis si longtemps à une poésie de convention et de réminiscences classiques, poésie froide et morte, l'Italie s'est étonnée de l'individualité empreinte dans les chants du comte L. [...]. Plus d'un lui a fait un crime d'avoir quitté le grand chemin banal de la routine pour aller puiser à des sources intimes. Quant à moi, c'est par ces crimes mêmes qu'il m'a plu, qu'il m'a touché, et je tiens à honneur de révéler le premier à la France l'existence d'un poète original dont le nom, encore inconnu de ce côté des Alpes, grandit au-delà (Didier 1833: 175)<sup>9</sup>.

Parallèlement à ses publications régulières dans la *Revue encyclopédique*, Didier collabore aussi en 1831 à la *Revue des Deux Mondes*, où il publie le récit d'un épisode dramatique survenu en 1828 pendant l'insurrection du Cilento, *Les Capozzoli et la police napolitaine* (Didier 1831c): il s'agissait de l'exécution de trois frères qui avaient fait partie d'une révolte réprimée à Salerne avec le concours de l'ambassadeur de France à Naples, le duc de Blacas; il publie aussi dans d'autres volumes de la même revue des *Souvenirs de Calabre* (Didier 1831d)<sup>10</sup>.

Il rassemble également des notes en vue de l'écriture d'un roman. Son journal<sup>11</sup> nous apprend que c'est le 18 septembre 1832 qu'il commence la rédaction de *Rome souterraine*. Il écrit aussi les cinq longues «lettres» (en fait, des articles dédiés à des écrivains ou artistes qu'il fréquentait alors) qui paraissent séparément dans la *Revue encyclopédique* et seront reprises dix ans plus tard dans le recueil *Campagne de Rome*. La première s'intitule *De quelques paysages italiens. La campagne de Paris et la campagne de Rome*; la deuxième lettre, *Les Maremmes*, paraît dans la même revue, en janvier 1833. À la fin de l'année, *Rome souterraine* est publié, en deux volumes, à la Librairie de la *Revue encyclopédique*. Mais c'est la *Revue de Paris* qui avait annoncé le roman en publiant, en avant-première, le chapitre *Un conclave*, précédé d'une note élogieuse<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Sur la présentation de Leopardi par Charles Didier, voir Bellucci (1996: 358-359, 364, 420).

<sup>10</sup> L'article consacré aux «Grecs de Calabre» est loin d'être un simple reportage. Didier y écrit à la fin: «J'appelle de tous mes vœux la résurrection de l'Italie, et cherchant, pour un présent dont j'ai vu les souffrances, des consolations dans un passé dont les gloires vont au cœur et réchauffent la pensée, j'y trouve pour l'avenir que j'invoque, que nous invoquons tous, des espérances et des garanties» (Didier 1831d: 116).

<sup>11</sup> Non publié, et incomplet, ce journal rédigé entre 1826 et 1848 est conservé à la Bibliothèque Mazarine (Ms Lov. D672 bis et ter).

<sup>12</sup> «[ROME SOUTERRAINE. Tel est le titre d'un roman de M. Charles Didier, qui paraîtra dans la première quinzaine d'octobre. Connu pour ses appréciations pratiques et pittoresques de l'Italie, l'auteur caractérise d'une manière originale et hardie, dans ce nou-

Le roman a connu huit éditions, dont les parutions s'étirent sur une quinzaine d'années, et une contrefaçon belge. Il a donc remporté un grand succès, et on comprend pourquoi: toute la partie romanesque pouvait divertir en même temps qu'émouvoir. Il y avait un héros modéré, Anselme, et un patriote passionné, Marius, ainsi que de multiples portraits de carbonari; une histoire d'amour; de l'espionnage; de l'humour; un personnage de prêtre hors du commun, le cardinal de Pétralie, Grand-Pénitencier; la restitution de la vie quotidienne dans plusieurs quartiers de Rome, en particulier le Trastevere; mais l'arrière-plan politique, retraçant l'histoire immédiatement contemporaine (en particulier le conclave de 1823), instruisait également les lecteurs – lecteurs français, mais aussi italiens (il y eut sept traductions italiennes, de 1845 à 1879), anglais (deux traductions, en 1843 et 1860) et allemands (également deux traductions, l'une dès 1835, l'autre en 1846).

Par la suite, Charles Didier a encore été inspiré par l'Italie, qu'il s'agisse ou non de textes de fiction. Il a fait paraître en 1844 un recueil de nouvelles, *Raccolta. Mœurs siciliennes et calabraises*; en 1845 un roman historique, *Caroline en Sicile*, qui relate l'exil du dernier roi, Ferdinand, et de sa femme Caroline, après la prise de pouvoir de Joseph Bonaparte sur le royaume de Naples; en 1859 un autre recueil de nouvelles, *Les Amours d'Italie*, dont la structure s'inspire de celle du *Décameron*. Il a également édité, en 1842, des *Chants populaires de la campagne de Rome*; il a aussi prolongé ses articles d'histoire et de politique contemporaines par deux brochures: l'*Introduction à L'Italie politique et ses rapports avec la France et l'Angleterre*, du général Pepe, en 1839; et, dix ans plus tard, *Question sicilienne*.

---

vel ouvrage, la vie interne et pour ainsi dire occulte de la 'Niobé des nations'. Il y a deux Italie, l'Italie visible et l'Italie invisible. La première est celle des églises, des palais, des ruines et des tableaux; elle est accessible à tous les passants, elle est dans tous les livres. L'autre est l'Italie des sectes, l'Italie souterraine, et celle-là n'est pas écrite: mystérieuse et muette, elle ne se révèle qu'à quelques adeptes patients qui se dévouent à descendre dans ces cryptes ténébreuses. Voilà l'Italie de M. Didier, et il a été la chercher, celle-là, comme il le dit lui-même, village à village, homme à homme. C'est en puisant plusieurs années à ces sources cachées qu'il a réussi à être neuf sur un sujet si vieux. Son livre est une véritable initiation. Il nous fait voir des hommes et d'ardentes passions sociales où les autres ne voient que des morts et des tombeaux. La scène se passe à Rome et dans sa grande et austère campagne, à la fin de la restauration; mais l'Italie tout entière concourt à l'action. Une fable fort simple en lie les diverses parties. Les carbonari avec leurs conspirations, les sanfedistes et leurs intrigues jouent un rôle dans le drame. Nous pouvons dès ce moment prédire au roman de M. Didier un grand succès. Les tristes événements sardes lui assurent d'ailleurs un intérêt tout actuel. Le fragment suivant donnera une idée de sa manière. C'est la description d'après nature du conclave et de la grande neuvaine qui suit la mort du pape.]. – [N. du D.]» (Note 1933: 5). L'extrait du roman suit aux pages 5–13.

À la fin du roman *Caroline en Sicile*, Charles Didier abandonne la fiction pour reprendre son rôle d'analyste historique, et porte un jugement sévère sur les Anglais, mais aussi sur le roi Ferdinand:

à la chute de Napoléon, l'Angleterre abandonna la Sicile avec une perfidie insigne; et, au mépris des promesses les plus solennelles, les plus saintes, elle livra ses partisans, tous ceux qui 'étaient compromis par elle et pour elle, aux vengeances d'une cour implacable [...]. Rentré en possession de son trône, le vieil exilé de la Ficuzza foula aux pieds, lui aussi, toutes ses promesses et viola sans scrupule tous ses serments. Il est vrai que pour décharger sa conscience timorée du crime de parjure, il inventa, ou l'on inventa pour lui un tour ingénieux. Comme roi de Sicile, il était Ferdinand III, et Ferdinand IV comme roi de Naples; il réunit en un seul les deux royaumes et prit le titre de Ferdinand 1<sup>er</sup>, roi des Deux-Siciles; le tour fait, il déclara avec un aplomb sublime qu'un nouveau règne commençait, et que le Ferdinand numéro un ignorait les engagements qu'avaient pu prendre les Ferdinand trois et quatre (Didier 1845: 321–322)<sup>13</sup>.

Marie-Caroline d'Autriche, sœur de Marie-Antoinette, avait épousé Ferdinand, Bourbon d'Espagne, cousin de Louis XVI devenu aussi son beau-frère, roi faible qu'elle domina politiquement autant qu'elle le put. Ils vivaient à Naples mais la campagne d'Italie menée par Bonaparte puis la proclamation de la République parthénopéenne<sup>14</sup> les obligèrent à s'exiler en Sicile, sous domination anglaise (les Anglais soutenaient les Bourbons contre Bonaparte); elle fit échouer la révolution républicaine en Sicile et revint à Naples. Quand Napoléon 1<sup>er</sup> plaça son frère Joseph sur le trône de Naples, elle fut contrainte de repartir en Sicile, d'où elle fut chassée par les Anglais en 1813, un an avant sa mort à Vienne.

À partir de 1820, en Sicile comme sur la péninsule italienne, des insurrections se produisirent contre la domination étrangère. Ayant pour point de départ l'abolition, par Ferdinand, de la constitution de 1812, elles culminèrent en 1848, année de multiples révolutions en Europe; l'un des fils de Ferdinand et de Marie-Caroline régnait depuis 1830; à l'issue de multiples conflits avec son peuple, il mourut en 1859; son fils eut un

<sup>13</sup> Cf. aussi Didier (1845: 210), où Ferdinand était présenté comme un «cœur faible, irrésolu», un «mannequin royal» qui obéissait «docilement au mouvement imprimé par» sa femme.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet le roman d'Alexandre Dumas *La San Felice* (1864), qui retrace sous forme fictionnelle des événements historiques: l'établissement de la république par des patriotes inspirés par la Révolution française et l'institution de la Première République en France, et la répression sanglante menée par le cardinal Ruffo avec l'aide des Anglais. Dumas, qui avait vécu à Naples de 1861 à 1864, était très apprécié des partisans du Risorgimento. Il fut l'ami de Garibaldi, qui le nomma directeur des fouilles et des musées de la ville.

règne éphémère puisque la Sicile fut annexée au Royaume d'Italie: il dut capituler en février 1861<sup>15</sup>. En 1849, lorsque Charles Didier fait paraître la brochure intitulée *Question sicilienne*, le sort de l'île est donc incertain, et les Français ne comprennent pas les événements qui s'y déroulent, faute de bien connaître les données du problème; il espère en présentant ceux-ci rendre plus clairs les enjeux de la lutte. Les Bourbons n'ont pas respecté les droits des Siciliens: ils ont porté atteinte à la constitution, levé de nouveaux impôts sans consulter le Parlement, et fait arrêter tous ceux qui s'opposaient à eux. C'est la raison pour laquelle les Anglais avaient eu un prétexte pour chasser Ferdinand. Après le congrès de Vienne et le retour de celui-ci, devenu roi des Deux-Siciles, «titre passablement ridicule» selon Charles Didier, la Sicile ne veut pas être absorbée par Naples et devenir «une simple province napolitaine» (Didier 1849: 16). Une trentaine d'années plus tard, la question se pose cette fois d'un rattachement de la Sicile à l'Italie alors en lente voie de constitution. Entre-temps, on l'a vu, Charles Didier avait visité l'île sous l'occupation autrichienne et gardait le souvenir d'une «colonie exploitée par la métropole», Naples pillant ses richesses sans la moderniser, et réprimant avec dureté les tentatives de soulèvement. La situation aboutit à des demandes répétées de réformes, qui restèrent lettre morte. L'insurrection de Palerme, qui commença le 12 janvier 1848, déboucha sur l'élaboration d'une nouvelle constitution. Ruggero Settimo<sup>16</sup> puis Pietro Lanza devinrent présidents du Conseil; mais l'île demeurait une province de Naples. Le roi avait institué par le décret du 6 mars un ministère pour les affaires de la Sicile, ce qui était en soi une absurdité et, de fait, fut considéré par les Siciliens comme non conforme à la constitution. Le nouveau Parlement voulut réformer l'île et mettre fin aux abus: «C'était entreprendre les travaux d'Hercule; les étables d'Augias étaient propres, comparées à l'administration napolitaine en Sicile. [...] Le cri de *Fuori Borboni!* retentit d'un bout à l'autre de l'île» (Didier 1849: 35, 37). Mais le roi avait conservé de nombreux soldats; l'annonce de sa destitution par Ruggero Settimo provoqua des représailles sanglantes, aboutissant au sac de Messine sur lequel Charles Didier s'arrête longuement.

L'annonce de la chute de Louis-Philippe, hostile aux Siciliens (il était cousin des Bourbons et fils d'une princesse Bourbon de sang non royal)<sup>17</sup>, fut bien accueillie par ceux-ci, qui espérèrent le soutien de la nouvelle République française; mais celle-ci ne reconnut pas la Sicile, et c'est pour tenter

<sup>15</sup> Ces événements sont évoqués dans le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo* publié en 1958 après la mort de son auteur.

<sup>16</sup> «l'un des hommes les plus considérés de toute la Sicile» (Didier 1849: 34).

<sup>17</sup> Sa mère avait pour arrière-grand-père l'un des enfants que Louis XIV avait eus avec Mme de Montespan.

de faire évoluer la situation que Didier écrivit sa brochure: il y appelait la Deuxième République à l'aide, mais ne fut pas entendu, Louis-Napoléon Bonaparte ayant commencé à mener vis-à-vis de l'Italie une politique ambiguë qu'il poursuivit une fois devenu l'empereur Napoléon III<sup>18</sup>.

De nombreux écrivains français ont soutenu les combats des patriotes italiens pour l'unité et l'indépendance du pays. Charles Didier a été le premier à les faire connaître en France et il a aussi été le passeur le plus complet: en effet, il a dans ses articles comme dans ses fictions donné des renseignements exacts sur la situation morale et politique du pays de la fin des années 1820 à la fin des années 1840; il a aussi rappelé le glorieux passé de celui-ci, des Gracques à Dante en passant par quelques grands papes; et il a eu de l'avenir une vision juste. Ni Hugo, ni Lamartine, ni George Sand ni même Edgar Quinet (pourtant grand connaisseur de l'Italie et de ses «révolutions») n'ont livré un panorama et une analyse aussi exhaustifs de l'état du pays à un moment clef de son histoire. Les Italiens ne s'y sont d'ailleurs pas trompés: on le fit membre de l'Académie d'Arezzo, en raison de *Rome souterraine* (Journal, 31 octobre 1839). Il note encore dans son Journal le 14 mai 1844: «Visite d'un jeune Milanais, qui vient spontanément m'exprimer, en son nom et au nom de sa famille, leur sympathie pour *Rome souterraine* qui est, dit-il, le bréviaire de la jeunesse italienne»; et enfin le 14 mars 1849: «Pescatori, envoyé de la République romaine, me dit qu'elle va me déclarer citoyen romain à cause de *Rome souterraine*». On voit bien aussi que son roman de 1833 était encore considéré, seize ans plus tard, comme porteur d'une vision juste. Charles Didier méritait donc d'être tiré de l'oubli pour ces raisons, et plusieurs chercheurs, ces dernières années, ont contribué à rééditer certains de ses livres<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Mais sans doute Charles Didier lui-même ne croyait plus en un soutien, quand il rédigea le post-scriptum dans lequel il annonçait la reprise de la lutte armée; il émit alors le souhait que la Sicile se constitue sans secours extérieur, de façon à être plus libre.

<sup>19</sup> À une exception près, ces chercheurs sont Italiens, alors que les deux principaux commentateurs de Charles Didier, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, avaient été, pour l'un, Suisse (Marc Monnier), pour l'autre, Américain (John Armstrong Sellards, qui était professeur à l'université de Stanford): Didier (1989, 1991, 1994, 1996, 2007, 2008); Didier & Galzerano (2003); Cali (1996).

## BIBLIOGRAPHIE

- Bellucci, N. (1996). *Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Cali F. (a cura di). (1996). *La Sicilia di Charles Didier. Sogno e incanto di un viaggiatore romantico*. Acireale: Bonanno.
- Didier, Ch. (1831a). *Coup d'œil sur la statistique morale et politique de l'Italie*. Paris: Bureau de la Revue Encyclopédique.
- Didier, Ch. (1831b). Notice sur le royaume des Deux-Siciles. *Revue encyclopédique*, L [avril], 438–470.
- Didier, Ch. (1831c). Les Capozzoli et la police napolitaine. *Revue des Deux-Mondes*, II, 58–69.
- Didier, Ch. (1831d). Souvenirs de Calabre. *Revue des Deux-Mondes*, III, 93–116.
- Didier, Ch. (1832). Les Trois principes. Rome, Vienne, Paris. *Revue encyclopédique*, LIII [janvier-mars], 37–66.
- Didier, Ch. (1833). Canti del conte Giacomo Leopardi – *Chants* du Comte Jacques Leopardi. Florence, Piatti. *Revue encyclopédique*, 57 [janvier], 171–176.
- Didier, Ch. (1845). *Caroline en Sicile*. Paris: Jules Labitte [t. IV].
- Didier, Ch. (1849). *Question sicilienne*. Paris: Michel Lévy frères.
- Didier, Ch. (1989). *La Sicilia pittoresca*, traduzione di R. Volpes, introduzione di M.C. Ruggieri Tricoli. Palermo: La Ginestra.
- Didier, Ch. (1991). *La questione siciliana*, a cura di G. Falcetta. Palermo: Edizioni Novecento.
- Didier, Ch. (1994). *Campagna romana*, a cura di R. Cincotta. Viterbo: Union Printing.
- Didier, Ch. (1996). *Voyage en Italie*, préf. d'A. Brudo. Genève: Slatkine.
- Didier, Ch. & Galzerano G. (2003). *I Capozzoli e la rivolta del Cilento del 1828*. Casalvelino Scalo: Galzerano.
- Didier, Ch. (2007). *Rome souterraine*, éd. critique par S. Guermès. Genève: Droz.
- Didier, Ch. (2008). *Viaggio in Calabria*, introd. e trad. di S. Napolitano. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Note. (1833). *La Revue de Paris*, 55.

CHARLES DIDIER, *PASSEUR CULTUREL* BETWEEN FRANCE AND ITALY  
IN THE ROMANTIC PERIOD

Summary

The article offers the cultural reconstruction of the Swiss French-writing author Charles Didier (1805–1864), whose work and figure are put into the context of his relationships with Italy; in particular, he is presented as the first French-speaking translator of Leopardi's *Canti*.

Keywords: *Charles Didier, Giacomo Leopardi, Cultural Relationships between France and Italy, Literary and Cultural Transfer, Italian reception in French Culture, European Romanticism.*



*Marika Piva\**  
Università di Padova

## IL SIGNOR DI CHATEAUBRIAND VOLTATO IN ITALIANO. MEDIAZIONI OTTOCENTESCHE

Abstract: A partire dal reperimento delle caratteristiche che permetterebbero la creazione di un repertorio ragionato delle traduzioni italiane di Chateaubriand e dalla presentazione di alcuni casi significativi, l'articolo si propone di sottolineare come lo studio della mediazione ottocentesca necessiti un approccio transdisciplinare. L'analisi di due raccolte di inizio Ottocento delle opere di Chateaubriand apre la riflessione sulla trasmissione della cultura d'oltralpe nel contesto italiano.

Parole chiave: *Chateaubriand, storia della mediazione, pratica e teoria della traduzione, ricezione italiana della letteratura francese, cultura del XIX secolo, studi transdisciplinari*

Si sostiene ch'è inutile tradurre libri dal francese perché tutti gli italiani sanno il francese.

Ma non è punto vero che tutti gli italiani sappiano il francese.

Molti poi, che più o meno esattamente lo capiscono a senso, ne storpiano la pronuncia a tal punto da perdere, leggendo un libro che abbia valore d'arte, gran parte del suo segreto valore; e s'immaginano di leggere la prosa di Chateaubriand come lo strimpellatore s'immagina di eseguire Chopin. Il buon traduttore li affranca da questo equivoco.

Giuseppe Antonio Borgese

Non esiste ancora un catalogo delle traduzioni italiane di Chateaubriand, primo passo imprescindibile per lo studio di una ricezione poco studiata se non per assaggi, spesso suggestivi, ma non necessariamente rappresentativi del contesto nel suo insieme. Partendo da un'analisi materiale dei volumi

---

\* [marika.piva@unipd.it](mailto:marika.piva@unipd.it)

dispersi, fin da inizio Ottocento, su tutta la penisola si evidenzia, infatti, una serie nutritissima di ristampe e contraffazioni che, da un lato, sottolineano la fortuna di alcune opere e, dall'altro, rendono meno immediato stabilire il reale numero delle traduzioni di ogni singolo testo. È proprio questo riciclo, ben noto agli studiosi del periodo, che viene ironicamente sottolineato nel 1840 in una telegrafica segnalazione della *Rivista Viennese* di quattro nuove pubblicazioni, di cui due del nostro autore (*I Martiri o il trionfo della religione cristiana*, di Chateaubriand, Milano, Tipografia di Paolo Lampato; *Genio del cristianesimo*, di Chateaubriand, Versione di Luigi Toccagni, illustrata con circa 700 intagli, Torino dallo stabilimento tipografico Fontana), unite a un'edizione illustrata di *Abelardo ed Eloisa* e una di *Paolo e Virginia*:

Anche queste quattro opere sono riprodotte in italiano coi politipi delle edizioni francesi, ond'è che potrebbe taluno per avventura inferirne che i librai della capitale lombarda, in mezzo a questo lusso di edizioni illustrate, altro non facciano alla fin fine che vestire traduzioni per lo più già stampate, di ornamenti usati, abbandonati loro dai proprietari, come vediamo i principi e le duchesse da tragedia vestir la porpora sbiadita e l'ermellino rosa dai tarli, che ormai troppo disdirebbe alle corti (Bolza 1840: 289–290).

La *pointe* serve a introdurre – nell'ultima sezione della «Rassegna bibliografica», dedicata alle opere illustrate – un'edizione della *Gerusalemme liberata* destinata a risollevar l'onore nazionale superando «le più belle edizioni figurate, che ci siano finora venute di Francia» (Bolza 1840: 290). La proliferazione a metà secolo di testi tradotti in italiano accompagnati da illustrazioni sembrerebbe, insomma, non far altro che riproporre versioni e immagini già viste sancendo una ricezione acritica di oggetti esteticamente pregevoli ed evidentemente di grande successo.

Se una lista di titoli e date delle traduzioni di Chateaubriand apparse in Italia apporterebbe dunque poco, più utile pare abbozzare una tassonomia descrittiva basata su una prima ricognizione che si propone, al contempo, di controllare la versione del testo tradotto – com'è ben noto alcune opere sono oggetto di riedizioni in cui l'autore stesso corregge il testo e, soprattutto, interviene sul paratesto –, il contenuto dei tomi – i titoli dei volumi spesso si limitano al testo posto in apertura che però, non di rado, è seguito da altri –, nonché la presenza o meno di paratesti del traduttore o dell'editore, fonte incommensurabile di informazioni nonché, talvolta, di letture che influenzano non solo la ricezione, ma la vita dell'autore stesso. Mi limito a questo proposito a segnalare come, nei *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand (2003–2004, 1: 834) sottolinei

che la prefazione della traduzione inglese dei *Martyrs*<sup>1</sup>, rendendo evidenti le allusioni alla politica imperiale, abbia contribuito al peggioramento dei suoi rapporti con Napoleone.

Un ulteriore passo avanti nella ricerca consiste nel reperimento di segnalazioni e recensioni contenenti traduzioni parziali all'interno di riviste e periodici, rassegna destinata a non raggiungere mai l'eshaustività, ma che apporta dettagli essenziali al completamento del quadro d'insieme. A titolo di esempio, è utile evidenziare come estratti dei testi di Chateaubriand in italiano siano presenti anche in opere consacrate ad autori inglesi: il *Teatro completo di Shakespeare* di Carlo Rusconi (1838) e il *Teatro di Shakespeare scelto e tradotto in italiano* di Giulio Carcano (1845) utilizzano come introduzione alle traduzioni italiane del drammaturgo inglese la medesima versione di un capitolo dell'*Essai sur la littérature anglaise* (1836) del letterato francese, la cui uscita ha una certa eco nella penisola. Per limitarci all'anno di pubblicazione, quest'opera viene segnalata nel *Ricoglitore italiano e straniero* (III/II a nome di Cesare Cantù), nella *Biblioteca Italiana* (LXXXIV), nel *Propagatore Religioso* (I, 21), nella *Gazzetta ufficiale* (X), nonché nell'*Indicatore. Raccolta periodica di articoli scelti* (IV) che propone la traduzione della parte dedicata a Lutero.

Un'attenzione particolare meritano i testi su Milton e le sue traduzioni in Italia. Andrea Maffei fa precedere alla propria versione del *Paradiso Perduto*, pubblicato nel 1857, due pagine che si aprono con la seguente affermazione:

Di tanti che scrissero intorno al *Paradiso Perduto*, nessuno, a parer mio, c'innamora e c'invoglia a leggerlo e meditarlo, come il Chateaubriand nel *Saggio sulla letteratura inglese*. Critico profondo ed eccellente poeta egli stesso, ne svolge con tanta grazia ed evidenza le innumerevoli bellezze, che stimai né disutile, né inopportuno di premettere alla mia traduzione le cose che egli ne disse, e così risparmiare ai lettori una tediosa ripetizione di quanto fu detto e ridetto dall'Addison fino a noi (Maffei & gli editori 1857: xiii).

Solo successivamente Maffei passa a considerazioni sul proprio metodo traduttivo, breve disamina in cui non si fa alcun accenno alle oggi celebri affermazioni sulla traduzione a opera di Chateaubriand, né si fa parola del fatto che i due volumi dell'*Essai* siano serviti da introduzione alla versione

---

<sup>1</sup> Si tratta di *The Martyrs; or, The Triumph of the Christian Religion*, a opera del cattolico William Joseph Walter, pubblicata nel 1812 per J. Ebers a Londra e oggetto di una seconda edizione nel 1819 con titolo *The Two Martyrs*. Nella «Translator's Preface» ci si auspica un'unione facente capo a Roma che si scagli contro il *secondo Attila* per distruggere l'impero; cfr. la nota 15 di Jean-Claude Berchet a Chateaubriand 2003–2004, 1: 1471–1472.

in prosa che il letterato francese ha fatto del poema di Milton<sup>2</sup>. Non è questa la sede per un confronto tra le due traduzioni che si fanno portavoce di un'appassionata riscoperta di questo testo nel corso dell'Ottocento e in cui scelte stilistiche e motivazioni ideologiche sono strettamente interdipendenti. L'aspetto che mi preme sottolineare è come, tanto Chateaubriand prima quanto Maffei dopo, evidenzino i legami tra grandi figure e la loro fedeltà al testo che prende forme differenti, ma assicura in entrambi i casi una comunione tra il traduttore e l'autore del testo originale. Colpisce come il poeta italiano definisca il letterato francese «critico profondo ed eccellente poeta egli stesso», ma eviti il confronto sull'ambito traduttivo – elemento che porta a interrogarsi sulla reale conoscenza in Italia della versione francese di Milton a opera di Chateaubriand e soprattutto sulla diffusione e la fortuna della concezione della traduzione esplicitata tanto nell'«Avertissement» che precede l'*Essai* quanto nelle «Remarques» poste in apertura del *Paradis Perdu*, «Remarques» che vengono riprese nella già citata recensione apparsa nella *Biblioteca Italiana*. Per tornare al volume del 1857, le 71 pagine tratte dall'*Essai*, utile ricordarlo, non vengono tradotte in italiano, ma sono proposte nella versione originale che contiene al suo interno numerose citazioni in inglese, creando quindi un curioso plurilinguismo. Gli editori della traduzione italiana in versi di Milton, simmetricamente a quanto fatto dal traduttore, avevano chiuso la premessa che precede il paratesto di Maffei con un paragrafo volto a proporre l'autore francese esclusivamente come un «grande letterato» che presenta e giudica il «genio inglese» e non come uno dei suoi traduttori:

In fine volendo presentare qualche notizia sulla vita del Milton, sulle opere di lui e sulle vicende e tendenze de' suoi tempi, per non restar indietro a quanto ne scrisse con bella luce di critica e di storia quel sovrano ingegno del Chateaubriand, riproduciamo il brano de' suoi studi sulla letteratura d'Inghilterra, che si riferisce appunto al nostro poeta, nella certezza, che il lettore ci saprà grado trovando in questo libro illustrato e giudicato il lavoro del genio inglese colle proprie parole del grande letterato di Francia (Maffei & gli editori 1857: vii).

Anche in questo caso, come accade nella segnalazione della *Rivista viennese* del 1840, il finale è rivolto ai connazionali a sottolineare – qui in un'ottica evidentemente commerciale e pubblicitaria – come le edizioni italiane siano al passo con i tempi: «E così ci continuino i nostri connazionali quel favore, che noi ci studiamo di ognor più meritare con le nostre diverse e pur sempre utili imprese» (ibidem). Vi si potrebbe intravedere un'eco di quella polemica iniziata nel gennaio del 1816 con la pubblicazione, nel primo numero della *Biblioteca Italiana*, della traduzione del saggio di Madame de

<sup>2</sup> Per una panoramica su Chateaubriand traduttore si veda Bougeard-Vetö (2005).

Staël, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, che invitava i letterati della penisola a tradurre le opere inglesi e tedesche presentando la mediazione linguistica come un principio di perfettibilità, arricchimento e dinamismo (vedi, tra i molti, Wilhelm 2004).

Questo disinteresse italiano nei confronti della versione del *Paradis perdu* di Chateaubriand sembra rappresentare la situazione critica in senso più ampio: gli studi sull'autore si rivelano infatti particolarmente frammentari e discontinui rispetto alla storia della traduzione, intesa tanto come storia delle opere tradotte quanto come storia dei metodi di traduzione e del pensiero traduttologico. Quello che mi pare interessante indagare, anche e soprattutto in connessione al letterato francese, è invece proprio la traduzione come elemento della storia della cultura e della storia del processo traduttivo stesso<sup>3</sup>, aspetto per il quale non risulta del tutto peregrino gettare uno sguardo sull'atteggiamento di Chateaubriand nei confronti di alcuni elementi connessi alla mediazione.

Com'è noto, l'attività di traduzione è presente e a tratti centrale nella vita e nella produzione dell'autore, che non manca di incontrare e citare nelle sue opere i propri traduttori. Il quinto capitolo del Libro XXXIX dei *Mémoires d'outre-tombe*, datato «Venise, septembre 1833», si apre con l'affermazione «À Venise, en 1806, il y avait un jeune signor Armani, traducteur italien ou ami du traducteur du *Génie du Christianisme*» (Chateaubriand 2003–2004, 2: 833); è in realtà la moglie di Chateaubriand, nel suo *Cahier rouge*, a offrire qualche dettaglio in più su Giovan Battista Armani (1768–1815), autore di tragedie e poeta, nonché appunto traduttore della versione del *Génie* pubblicata a Venezia nel 1805 e successivamente dei *Martyrs* (1814). Chateaubriand, nel 1833 già impegnato nella colossale traduzione di Milton, fa prova di un disinteresse di massima nei confronti di chi aveva tradotto due delle sue opere, al punto da non preoccuparsi del fatto che Armani fosse il reale traduttore o semplicemente un amico di questi. A Conegliano, similmente, l'autore francese riceve i complimenti degli amici di quella che definisce «une dame, traducteur de l'*Abencérage*» (Chateaubriand 2003–2004, 2: 909) – si tratta di Edvige de' Battisti di San Giorgio de Solari (1808–1867) che gli aveva inviato i suoi versi *Lamento dell'ultimo Abencerraggio* (cfr. Fedelini 1932)<sup>4</sup> – e nei confronti

<sup>3</sup> In linea con la metodologia tracciata da Gideon Toury (1980, 1995) e l'idea di traduzione totale così come espressa da Peeter Torop (2009).

<sup>4</sup> Vi sono riprodotti in fac-simile la busta e il testo della lettera di risposta di Chateaubriand datata «Paris, 11 avril 1833» («Vous avez, Madame, harmonieusement exprimé les regrets de mon Abencérage dans la langue de Pétrarque et de Tasse. La bienveillance de votre Muse augmente mes regrets d'avoir quitté cette belle Italie que j'ai tant aimée et que je ne reverrai peut-être plus») e i 128 versi del *Lamento*.

della quale il memorialista dichiara di non essere più in debito dopo aver citato l'estratto della descrizione della protagonista del proprio racconto, Blanca, ritratto che, a detta dell'autore, sicuramente corrisponde a quello della traduttrice delle sue fantasticherie spagnole. Che il fascino femminile si affianchi, nei pensieri di Chateaubriand, alle considerazioni sulla diffusione delle sue opere è già evidente a Ferrara, dove la propria fama viene evocata con queste parole: «Pour la vieille Italie, je suis le défenseur de la religion; pour la jeune, le défenseur de la liberté; pour les autorités, j'ai l'honneur d'être la *Sua Eccellenza GIA ambasciadore di Francia* à Vérone et à Rome. Des dames, toutes sans doute d'une rare beauté, ont prêté la langue d'Angélique et d'Aquilan le Noir à la Floridienne Atala et au More Aben-Hamet» (Chateaubriand 2003–2004, 2: 882). Il problema della fedeltà delle versioni e della loro diffusione appare quanto mai lontano dalle preoccupazioni del memorialista, che si fregia però – come è logico che sia – dell'ampiezza della sua reputazione sottolineando, *en passant*, come il mestiere del traduttore fosse all'epoca spesso appannaggio delle donne, destinate a rimanere una folla anonima, degna tutt'al più di essere citata nel suo complesso o con il generico appellativo «une dame, traducteur». La bellezza evocata è quella femminile, senza alcun accenno a quella presente – o assente – nelle versioni italiane che, d'altro canto, evidentemente non erano mai state nemmeno sfogliate dall'autore.

In breve, la ricerca sulla mediazione di Chateaubriand appare come aperta e per ora si limita a interventi sporadici e asistematici mentre necessita, invece, di analisi che mettano in contatto aspetti diversi. Quello che propongo in queste pagine è una sorta di attraversamento per campioni significativi, volto a segnalare una serie di piste di indagine e non certo a tracciare un quadro sistematico. Emerge così come sia quanto mai imprescindibile l'incrocio di competenze diverse che permettano di evitare la separazione di approcci bibliometrici, archivistici, storico-culturali, letterari, stilistici, linguistici... dato che solo una reale transdisciplinarietà può portare a cogliere le interazioni e le reciprocità che rendono le mediazioni culturali il vero specchio di un'epoca. Proprio in quest'ottica, non offro qui alcuna incursione nelle traduzioni propriamente dette: un'analisi sincronica e diacronica dei testi mi pare debba essere preventivamente inserita in una panoramica più ampia per poter rivelare quanto le versioni riflettano i modelli culturali, il contesto letterario, le teorie sulla traduzione e la consapevolezza del traduttore del suo ruolo.

La storia delle traduzioni italiane di Chateaubriand è strettamente legata all'evoluzione della ricezione dell'autore nella penisola di cui offre una sintesi Ivanna Rosi (2015), basandosi principalmente sugli studi di Rabiz-

zani (1918) e Cordié (1969)<sup>5</sup>. L'immediata e ampia ripercussione di parte delle opere dell'*Enchanteur* riguarda vari ambiti della sua ricca e variegata produzione, da cui rimangono esclusi a lungo i *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1849), opera postuma e sorta di summa: come sottolinea Rosi, ne vengono per la prima volta riuniti alcuni stralci dallo stesso Rabizzani nel 1910 in *Viaggio in Italia, aggiungetevi pagine dei Martiri e delle Memorie d'oltre-tomba*<sup>6</sup>, mentre la prima traduzione italiana integrale è quella progettata da Garboli e uscita nel 1995 nella Biblioteca della Pléiade/Einaudi. Sorte ancora più avversa in Italia hanno la prima opera di Chateaubriand, l'*Essai historique sur les révolutions* (1797), pubblicata nel 2006 nella traduzione di Edi Pasini, e l'*Essai sur la littérature anglaise* la cui prima versione italiana appare solo nel 2010 a cura della scrivente. Molte, d'altro canto, le opere di grande e immediato successo di cui viene intrapresa rapidamente la traduzione, che la studiosa divide in tre settori piuttosto eterogenei: la parte narrativo-epica-apologetica composta da *Natchez*, *Abencérage*, *Génie* e *Rancé*; gli scritti di viaggio; la produzione politica a cui viene legata anche quella storica.

Ogni testo, come è ovvio, ha una storia a sé; basti qui citare quello che probabilmente rappresenta il successo più ampio e immediato dell'autore francese, *Atala*, episodio staccato dal *Génie du Christianisme* e pubblicato nel 1800. Nell'«Avertissement» dell'edizione francese in 18° pubblicata a Lyon nel 1804 – segnalata come «Quatrième édition» nel frontespizio –, gli editori (Ballanche père et fils) sottolineano l'enorme fortuna del *Génie*, pubblicato in aprile del 1802 e già in luglio oggetto di una contraffazione ad Avignone di cui parla lo stesso Chateaubriand nei *Mémoires* (2003–2004, 1: 657). Dopo aver tracciato il catalogo delle edizioni – e la spiegazione dettagliata tanto delle particolarità di ognuna, quanto della ragione alla base del-

---

<sup>5</sup> Rosi si occupa della ricezione tra il 1834 e il 1994, la tranche successiva, dal 1995 al 2015, è a opera di Fabio Vasarri (2015).

<sup>6</sup> Similmente, nel 1950, Carlo Pellegrini riunisce frammenti di vari scritti dell'autore nel volume *Chateaubriand* pubblicato da Garzanti. D'altro canto escono parti estrapolate dai *Mémoires* e concepite come autonome: già nel 1850 appare, anonima, la *Storia di Napoleone narrata da Chateaubriand nelle sue Memorie l'oltre tomba* per Marietti (i libri su Napoleone vengono poi pubblicati nel 1969 da Sansoni a opera di Orsola Nemi, con saggio introduttivo di Giovanni Macchia), mentre nel 1959 Mario Picchi traduce solo il *Congedo dal mondo* per Morcelliana. È nel 1923 che Giuseppe Gallavresi crea la prima antologia italiana dell'opera per la sua «Collezione di Memorie» pubblicata da Facchi, seguito da Vitalino Brancati nel 1942 per «Il sofà delle muse» di Rizzoli (ristampe del 1943 e 1945, ripreso da Longanesi nel 1973 e nel 1983). Nel 1950 Glauco Natoli pubblica un'ulteriore scelta di *Mémoires* per D'Anna dando ampio spazio ai primi 12 libri (ristampa del 1957) e nel 1959 esce l'ampia traduzione commentata in due volumi di Eva Timbaldi Abruzzese per Utet (ristampa del 1968). Cfr. Cordié (1969) e Rosi (2015).

l'apparentemente insensato conteggio delle edizioni –, nell'«Avertissement» si passa a una rapida recensione della ricezione europea e si dichiara che, per non lasciare nulla a desiderare al lettore, si era prospettata una lista esatta delle traduzioni di *Atala* e del *Génie du Christianisme*, ma che si è costretti a limitarsi a quelle di cui è giunta notizia in Francia. La parte relativa all'italiano annovera quattro traduzioni del racconto americano, elencate con un inspiegabile inversione cronologica: la prima di Blanvillain, traduttore di *Paul et Virginie*, pubblicata a Parigi nel 1801; la seconda a opera dell'abate L.I.T., pubblicata a Venezia nel 1803; la terza di P. L. Constantini, dedicata alla duchessa di York e d'Albany, pubblicata a Berlino nel 1802; la quarta apparsa nell'inverno 1804 per Piatti, a Firenze, prima di una raccolta di traduzioni di romanzi. Quanto al *Génie*, la sua traduzione è opera del dottor Rosini che ne ha fatto pubblicare i primi due volumi a Pisa per la Società letteraria; iniziata nel 1802, nel 1804 l'impresa è ancora in corso. Appare evidente come la descrizione della fortuna editoriale del testo in patria e della sua ampia ricezione all'estero serva a giustificare l'ennesima edizione in Francia e a spingere il pubblico ad acquistarla, azioni che anche gli editori e i traduttori italiani si troveranno a svolgere. Questo paratesto francese apre su varie piste ancora tutte da indagare:

- la pubblicazione di traduzioni italiane fuori d'Italia, nello specifico a Parigi e Berlino;
- la segnalazione o meno del nome dei traduttori sul frontespizio e la loro identificazione – la figura di Blanvillain, nato a Orléans verso il 1758, è stata oggetto di alcune ricerche legate a Chateaubriand (vedi Sullam Calimani 1998), mentre l'abate L.I.T., che appare come il traduttore di *Atala* già nell'edizione veneziana per Francesco Andreola del 1802, si rivela essere il gesuita svedese Lorenzo Ignazio Thjulen ed esula dalle ricerche specifiche sull'autore francese, così come la sua attività di traduttore non viene sottolineata dagli studi che gli sono dedicati (cfr. Guerra 2004)<sup>7</sup>;
- il ruolo svolto da alcuni librai, nello specifico Guglielmo Piatti<sup>8</sup>; è in effetti a Firenze che *Atala* viene posta in testa alla *Raccolta di romanzi tradotti da varie lingue*, in cinque volumi, che vedono

---

<sup>7</sup> Il *trait-d'union* è stato fornito da Bruno Berni, il cui suggerimento ha permesso di condurre in porto quella che, per utilizzare le parole di Berman (1995), si potrebbe letteralmente definire una «recherche du traducteur».

<sup>8</sup> Berchet (2012), nella sua biografia, segnala come il primo soggiorno italiano di Chateaubriand come segretario di ambasciata a Roma implichi anche un impegno nella diffusione e traduzione della propria opera. Nello specifico, il passaggio per Firenze lo porta a stringere contatti proprio con il libraio Guglielmo Piatti che si dimostrerà un intermediario efficace. Cfr. Riberette (1965–1966).

come seconda uscita *René*, seguito da *Margaretta contessa di Rainsford ossia L'interno d'una famiglia traduzione dall'inglese* (2 vol.) e *La Galatea romanzo pastorale già tirato dallo spagnuolo di Michele Cervantes dal signore di Florian tradotto in italiano*<sup>9</sup>;

- le scelte editoriali, in particolare la collocazione delle opere in sillogi miscellanee o in raccolte dedicate all'autore.

In questa sede mi limito ad attirare l'attenzione sulle raccolte ottocentesche di Chateaubriand, due a mia conoscenza in Italia (cfr. Appendice).

Le *Opere Varie del visconte Chateaubriand recate in italiano*, pubblicate in 24 volumi<sup>10</sup> da Girolamo Tasso a Venezia tra il 1827 e il 1830, sono la prima traccia della fortuna delle *Œuvres complètes* (1826–1831) progettate dall'autore, che causeranno il fallimento dell'editore Ladvocat e che non risponderanno appieno alle aspettative che lo scrittore vi poneva, ma che saranno nondimeno immediatamente recepite in Italia come prova, appunto, questa impresa veneziana.

Il primo volume edito da Tasso si apre con *Avventure dell'ultimo Abencerragio*, «Prima traduzione italiana», come l'editore si cura di sottolineare nelle pagine immediatamente seguenti: «Mi giova sperare che i lettori accoglieranno favorevolmente l'offerta ch'io fo loro di questo libro, che per la prima volta vede la luce sotto veste italiana» (AA.VV. 1827–30, 1: n.p. [8])<sup>11</sup>. Il secondo e il terzo volume di questa raccolta contengono *I Natchi, poema*, a sua volta «Prima traduzione italiana»; in questo caso l'opera è preceduta da un brevissimo testo indirizzato «Ai lettori» dove si dichiara

<sup>9</sup> Quanto agli ultimi due titoli della raccolta fiorentina, si tratta in entrambi i casi di traduzioni di traduzioni: la prima è quella di Alexandrine-Louise Boutinon des Hayes de Courcelles (1758–1826), pubblicata nel 1797 e che è la traduzione dell'anonimo *Margaretta, Countess of Rainsford. A Sentimental Novel* risalente al 1769. Tanto il romanzo inglese quanto quello spagnolo giungono in Italia tramite le versioni francesi.

<sup>10</sup> E non 18 come segnalato da Rosi, che pure recensisce questa raccolta «sfuggita a Cordié» (2015: clx). D'altro canto quest'ultimo, in apertura del suo intervento, dichiara esplicitamente di presentare alcune considerazioni basate su una ricerca incompleta che si limita alle opere presenti nella biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nel Gabinetto scientifico-letterario Vieusseux e nella biblioteca Marucelliana.

<sup>11</sup> L'Editore si riserva le pagine 7 e 8, non numerate e che precedono immediatamente il testo, riassumendo di fatto quanto dichiarato da Chateaubriand stesso nella propria prefazione al racconto; il volume contiene di seguito le *Considerazioni su l'Inghilterra e su gl'inglesi*, le *Considerazioni sopra Young* e le *Considerazioni sopra Shakspeare*. Non si intende evidentemente rispettare le divisioni dell'edizione Ladvocat, visto che il primo volume pubblicato in Francia – il sedicesimo della raccolta – proponeva i tre racconti *Atala*, *René* e l'*Abencérage*, mentre in questa edizione italiana i due testi più noti vengono raccolti nel sesto volume.

che «il traduttore ha creduto di attenersi il più che potè al linguaggio messo in bocca ai selvaggi dal Signor Chateaubriand» (AA.VV. 1827–30, 2: n.p. [5]) ed è seguita da un «Avviso ai signori associati» volto a specificare la duplice natura dell'opera, nella prima parte poema e nella seconda parte «continuazione» dove la narrazione appunto continua, ma vi è un netto scarto stilistico. Al fine di rendere la comprensione della storia più agevole a chi non conosca le vicende di René, si decide di anticipare la pubblicazione del sesto volume, contenente il racconto omonimo: «siccome però quest'operetta è troppo scarsa alla mole conveniente ad un volume, ci aggiungerò l'*Atala*, altro racconto che strettamente si lega alla storia di Chactas e dei Natchi, e della quale non pochi lettori avranno sentito il desiderio, leggendo i Natchi suddetti» (AA.VV. 1827–30, 3: n.p. [179]).

L'editore italiano stravolge l'ordine di uscita dei testi al punto da interrompere un'opera per pubblicarne prima altre due riunite in un medesimo volume; così facendo di fatto preserva la politica di base dell'edizione *Ladvocat*: creare dei volumi non eccessivamente smilzi e offrire al lettore testi inediti intervallandoli ad altri ben noti. La scelta editoriale si fa anche carico della minore conoscenza dei personaggi da parte del pubblico della penisola e si premura di rendere la fruizione delle vicende narrate più agevole possibile. Nel quarto volume delle *Opere varie*, contenente appunto *I Natchi. Continuazione*, il testo è preceduto da un «Avvertimento del traduttore» che specifica nuovamente come i due volumi trattino la medesima materia dei due precedenti, ma come siano stati scritti con un altro tenore: l'autore, «smettendo ora il carattere di poeta, assume quello di semplice storico, e per conseguenza la narrazione procede con più rapidità da un canto, e con minor corredo di adornamenti dall'altro. Era necessario che i lettori fossero di ciò avvertiti, acciocchè non credessero che il traduttore alterasse a suo senno l'indole della scrittura francese, quand'egli anzi si studia di attenersi, per quanto possibile, ad essa scrupolosamente» (AA.VV. 1827–30, 4: n.p. [5])<sup>12</sup>. Gli interventi del traduttore sono tutti volti a prevenire eventuali critiche relative allo stile: l'attenersi al testo di partenza, soprattutto quando questo è poco noto, diseguale e di molto diverso rispetto a quello utilizzato nelle altre opere dell'autore, rischia di esporre a giudizi severi.

Alla fine del decimo volume, contenente il *Viaggio in Italia* che era stato preceduto dal *Viaggio in America*, si trova invece l'«Annunzio alli signori Associati alle opere del Visc. Chateaubriand» dove il *Genio del Cristianesimo* è definito l'opera principale dell'autore la cui pubblicazione è stata posticipata per poter prima «dar in luce alcune di quelle opere del Chateaubriand che di fresco furono in Francia pubblicate, e che fino a questo punto erano all'Italia straniera» (AA.VV. 1827–30, 10: 191); ancora una

<sup>12</sup> Alla fine di questo volume si trova anche l'elenco degli associati dell'edizione.

volta, com'è evidente, si sottolinea l'alternanza tra l'inedito e il ben noto al fine di fidelizzare i propri lettori. D'altro canto, non ci si lascia atterrire dalle numerose traduzioni già esistenti del *Génie*, evidenziando le novità; non solo la nuova edizione parigina contiene una nuova prefazione «che daremo nel primo volume per intero tradotta», si sottolinea inoltre «che non mai edizione tanto diligente e compiuta del *Genio del Cristianesimo* sin qui s'è fatta, quanto si è quella che da noi si apparecchia»: nuove note, giudizi e opinioni francesi, i testi che l'autore cita per avvalorare le sue tesi. I lettori sono quindi invitati ad acquistare la nuova edizione in quanto essa è «la più compiuta di quante vennero fuori fino a quest'ora» (AA.VV. 1827–30, 10: 192). La volontà di rimarcare gli aspetti innovativi dell'ultima versione sul mercato non necessitano ulteriori sottolineature.

Dopo cinque volumi contenenti *I Martiri*, l'ultimo tomo della raccolta, il ventiquattresimo, propone la *Lettera sopra l'arte del disegno nei paesaggi*, seguita da *Pensieri, Riflessioni e Massime, Poemi di Ossian, Milton e Davenant, Quadri della natura, Componimenti diversi*. Interessante notare come i *Poemi di Ossian* siano preceduti dalla prefazione in cui Chateaubriand nomina i tre testi che ha tradotto da Smith – *Dargo, Dutona e Gaulo* – e come la nota editoriale specifichi che quest'ultimo sia stato omissso dal volume in quanto considerato «abbastanza noto all'Italia» (AA.VV. 1827–30, 24: 35): ancora una volta non ci si limita a pubblicare i testi così come editi in Francia, li si sceglie in base al pubblico della penisola rimarcando una linea editoriale precisa che non accoglie acriticamente quanto proviene da oltralpe, ma presenta un prodotto adattato al contesto e quindi verosimilmente più gradito al proprio lettore.

L'impresa veneziana pare a questo punto passare il testimone a Firenze dove, dal 1831, «a spese di una società» e per i torchi di Simone Birindelli, inizia la pubblicazione di *Opere di F.A. de Chateaubriand*<sup>13</sup> che in parte propone opere già contenute nella raccolta precedente, in parte presenta testi diversi. Vengono immesse nel mercato due versioni, una in 8° e una in 4°, come segnala la *Gazzetta di Firenze* dell'8 gennaio 1831 dove si specifica che, a seguito dello straordinario successo francese del testo *I tre* [sic!] *Stuardi*, la società che si propone di pubblicare l'intera opera dello scrittore ha già commissionato la traduzione di tale saggio<sup>14</sup>, destinato a seguire

<sup>13</sup> Fino al 1815 l'autore si firmava effettivamente François-Auguste e anche nella *Notice* bio-bibliografica posta nell'ultimo tomo dell'edizione *Ladvoat* (uscita proprio nel 1831) risulta ancora questo nome. Nella maggior parte dei frontespizi appare semplicemente come Chateaubriand, o tutt'al più con il titolo di Visconte.

<sup>14</sup> L'opera verrà tradotta dal fiorentino Carlo Graziani che si occuperà anche della versione degli *Studi o discorsi storici* pubblicata per lo stesso Birindelli l'anno successivo.

*l'Itinerario* di cui si annuncia la prossima uscita. La raccolta di Firenze è preceduta da un avviso degli editori che vale la pena riportare per intero:

Quando dapprima comparvero alla pubblica luce, e con ripetute edizioni si diffusero alcune opere del chiarissimo Visconte di Chateaubriand, suscitossi in chiunque le conobbe un vivo desiderio di tutte gustare le produzioni dell'esimio Scrittore. Ciò non pertanto niuno erasi per anche rivolto a sodisfar questo voto. Doveva naturalmente recar meraviglia siffatta trascuranza in un secolo, in cui tanto si favoriscono i buoni studii, pei quali d'ogni parte si da opera onde la lettura dei sommi riesca universalmente fruttuosa; in un secolo in cui, revocate dall'ingiusta oblivione le opere di quei grandi che o per forbito stile o per utili veri si distinsero, tutta è rivolta l'attenzione degli eruditi a promuover con queste la cultura della presente generazione. Che se ragion vuole diasi il primato a quelli scritti, sui quali vedasi impresso il venerabile suggello del tempo, vituperevole nondimeno fora per i presenti lasciare nell'oscurità un scrittore altamente benemerito della Famiglia Europea al quale per esser nel novero dei grandi non manca che il suffragio della posterità. E tanto più vituperevole fora per l'Italia nostra, ove le lettere e le arti della Grecia fuggitive trovaron ricovero e regno, e d'onde dopo il cieco tenebror della settentrionale barbarie prima emerse la face che di benefica luce rifulse poi per tutta Europa. Se questa giustizia era dunque dovuta al primo dei Francesi Scrittori viventi, a miglior dritto non poteva denegarsi al difensore magnanimo di quelle massime auguste che formarono per tanto volger di secoli la felicità delle incivilite nazioni.

Queste furono le considerazioni dalle quali veniva animata la Società Editrice quando intitolò nei suoi manifesti d'associazione al culto Pubblico Italiano l'intiera Collezione delle opere di Chateaubriand. Né la distolse il riflettere l'essere elleno parto di penna straniera. Avvegnachè, cessate le frivole gare, unironsi finalmente i popoli in bel ricambio di lumi e di cognizioni, e si spogliaron di quell'egoismo nazionale che fu mai sempre pregiudicevole al nobile scopo della universale cultura.

Non è delle nostre parti l'entrare nella profonda disamina delle produzioni che or si fanno di pubblica ragione, notandone con giusta critica i pregi o rilevandone i difetti, da cui niun grande andò immune giammai, se perfino alcuna volta

*...magnus dormitat Homerus.*

Il farlo sarebbe per certo commettersi ad un pelago non praticabile da piccolo legno. Si può non pertanto asserire che nel lodato Scrittore trovansi unite le due qualità, in che il Venosino fa consistere il sommo pregio d'ogni arte, l'utilità cioè mista al diletto (Gli editori 1831: n.p. [v-vi]).

A partire dalla volontà di assecondare i desideri del pubblico e di colmare una disdicevole lacuna, si dichiara che Chateaubriand – «scrittore altamente benemerito della Famiglia Europea» e «primo dei Francesi Scrittori viventi» – ha diritto a una «intiera Collezione» – che in realtà è

---

La raccolta prosegue col *Genio del Cristianesimo* nella versione di Luigi Toccagni che uscirà tra il 1833 e il 1835.

ben lontana dall'essere completa – nonostante la sua «penna straniera», collocando l'impresa in un'ottica favorevole a una cultura universale scevra da egoismi nazionali. Sono in effetti innumerevoli le espressioni che suggeriscono comunione e superamento di confini e differenze, a partire da «universalmente fruttuosa» passando per «unironsi finalmente i popoli in bel ricambio di lumi e di cognizioni». Il progetto mira a unire la conoscenza dei classici a quella dei contemporanei, quella «presente generazione» che avrà in futuro il «suffragio della posterità»: le allusioni alla celeberrima polemica tra antichi e moderni vengono rese esplicite definendo l'Italia ricovero delle «lettere e le arti fuggitive della Grecia» la cui luce si è potuta propagare in tutta Europa «dopo il cieco tenebror della settentrionale barbarie». Chateaubriand merita di essere diffuso nella penisola in quanto «difensore magnanimo» del classicismo, mentre gli editori dichiarano di rifiutare una disamina di pregi e difetti delle sue opere ponendo come esempio Omero via una locuzione tratta da Orazio. Si tratta chiaramente di un testo politicamente e culturalmente schierato, avverso ai nazionalismi e alle opposizioni, ma deciso nel rimarcare il peso dei classici; un testo, come è evidente, privo di qualsiasi riferimento preciso alla figura dell'autore e delle sue opere e volto a sottolineare l'apertura dell'Italia alla letteratura straniera moderna, ma in un'ottica profondamente diversa da quella suggerita da Madame de Staël cinque anni prima.

Non entro nel dettaglio di questa raccolta e delle sue vicende editoriali, terminando sulla segnalazione che, salvo errore da parte mia, è in questi volumi che la produzione poetica di Chateaubriand viene presentata per la prima volta in Italia accompagnata dal testo originale<sup>15</sup>. Come si legge nella *Gazzetta di Firenze* di dicembre 1831, sono usciti per Birindelli «I Quadri della Natura, e diverse altre Poesie alle versioni delle quali si è creduto ben fatto porre il testo a fronte per maggiore soddisfacimento dei Lettori di queste interessanti Opere» (Avvisi 1831: 4). Vi si potrebbe vedere una sorta di omaggio a colui che aveva pubblicato il suo *Paradis perdu* ponendo a piè di pagina l'originale di Milton, a riprova della lotta intrapresa col testo, al fine di proporre una versione letterale e al contempo curata al lettore, entità che il traduttore deve rispettare giacché «si vous ne vous souciez guère de lui, il se souciera encore moins de vous» (Chateaubriand 2012: 89).

---

<sup>15</sup> Vale la pena ricordare, sia pure a mero livello di suggestione, come nel 1806 la *Risposta alla lettera del signor di Chateaubriand sopra Venezia* di Giustina Renier Michiel venga pubblicata dopo il testo di Chateaubriand, datato 30 luglio 1806 e pubblicato nel *Mercure de France*, che si apre con l'affermazione «A Venise on venoit de publier une nouvelle traduction du Génie du Christianisme». I due testi francesi sono affiancati dalle loro traduzioni e quella della missiva della Veneziana è dichiarata essere a opera dell'abate Saverio Bettinelli.

*Appendice: le raccolte*

Paris: Ladvoat (1826–1831)	Venezia: Girolamo Tasso (1827–1830)	Firenze: [Simone Brindelli] (1831–1833)
I–II (1826) <i>Essai sur les Révolutions</i> III (1827) <i>Mélanges historiques</i> IV–Vter (1831) <i>Etudes ou discours historiques</i> VI–VII (1827) <i>Voyages en Amérique et en Italie</i> VIII–X (1826) <i>Itinéraire de Paris à Jérusalem</i> XI–XV (1827) <i>Génie du Christianisme</i> XVI (1826) <i>Atala, René et les Abencérages</i> XVII–XVIIIbis (1826–1827) <i>Les Martyrs</i> XIX–XX (1826) <i>Les Natchez</i> XXI (1826) <i>Mélanges littéraires</i> XXII (1828) <i>Mélanges et poésies</i> XXIII (1827–1828) <i>Mélanges politiques</i> XXIV–XXV (1827–1828) <i>Mélanges politiques</i> XXVI (1827) <i>Polémique</i> XXVII (1828) <i>De la liberté de la presse</i> XXVIII (1831) <i>Table avec une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur</i>	I (1827) <i>Avventure dell'ultimo Abencerragio</i> II–III (1827) <i>I Natchi, poema</i> IV–V (1828) <i>I Natchi, continuazione</i> VI (1827) <i>Renato, Atala</i> VII–X (1828) <i>Viaggi in America ed in Italia</i> XI–XVIII (1829) <i>Genio del Cristianesimo</i> XIX–XXIII (1829–1830) <i>I Martiri</i> XXIV (1830) <i>Lettera sopra l'arte del disegno nei paesaggi</i>	I (1831) <i>Itinerario da Parigi a Gerusalemme</i> II (1831) <i>I quattro Stuardi; Pensieri, riflessioni, massime; Poesie, Quadri della Natura, Poemi diversi; Avventure dell'ultimo Abencerragio; Considerazioni su l'Inghilterra e gli inglesi; I Martiri; Considerazioni sopra Young, Considerazioni sopra Shakespeare</i> III–IV (1832) <i>Studi o discorsi storici</i> V–VII (1833) <i>Genio del Cristianesimo</i>

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1827–1830). Paratesti degli editori e dei traduttori. In *Opere varie del visconte Chateaubriand recate in italiano*, 24 vol. Venezia: Girolamo Tasso.

Avvisi (1831, 6 dicembre). *Gazzetta di Firenze*, 146, 4.

Berchet, J.-C. (2012). *Chateaubriand*. Paris: Gallimard «Biographies NRF».

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.

- Bolza, G. B. (1840). Edizioni illustrate, di opere italiane originale e tradotte, in «Rassegna bibliografica». *Rivista Viennese*, III, 282–291.
- Borgese, G. A. (1930). Postfazione. In Stendhal, *La certosa di Parma* (pp. 671–692). Milano: Mondadori.
- Bougeard-Vetö, M.-E. (2005). *Chateaubriand traducteur. De l'exil au Paradis perdu*. Paris: Champion.
- Chateaubriand, F.-R. (2003–2004). *Mémoires d'outre-tombe*, a cura di J.-C. Berchet, 2 vol. Paris: Bordas.
- Chateaubriand, F.-R. (2012). *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, a cura di S. Baudoin. Paris: Société des textes français modernes.
- Cordié, C. (1969). Traduzioni e edizioni italiane di scritti di Chateaubriand dal 1801 a oggi. In *Chateaubriand e l'Italia* (pp. 49–66). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Fedelini, E. (1932). *Una poetessa veneta del primo 800: Edvige de Battisti di San Giorgio de Solari*. Verona: Tipografia Operaia.
- Gli editori (1831). In *Itinerario da Parigi a Gerusalemme e da Gerusalemme a Parigi andando per la Grecia e ritornando per l'Egitto, la Barberia e la Spagna* di F.-R. de Chateaubriand. Traduzione dall'originale francese di F. G. Firenze: Simone Brindelli.
- Guerra, A. (2004). *Il vile satellite del trono. Lorenzo Ignazion Thjulen: un gesuita svedese per la controrivoluzione*. Milano: Franco Angeli.
- Maffei, A. & gli editori (1857). Paratesti. In *Il Paradiso Perduto. Poema di Giovanni Milton*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei (pp. xiii–xiv e v–vii). Torino: Unione tipografico editrice.
- Rabizzani, G. (1918). Chateaubriand nel Risorgimento italiano. *Rivista d'Italia*, XXI, 273–294.
- Renier Michiel, G. (1806). *Risposta alla lettera del signor di Chateaubriand sopra Venezia*. Venezia: Tipografia Fracasso.
- Riberette, P. (1965–1966). Chateaubriand et le libraire Piatti. *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 9, 36–39.
- Rosi, I. (2015). Letture delle *Memorie* (1834–1994). In Chateaubriand, *Memorie d'oltre-tomba*, Introduzione di C. Garboli, Nuova edizione a cura di I. Rosi e F. Vasarri, Traduzione di I. Rosi, F. Martellucci e F. Vasarri (Vol. 1, pp. clx–clxv), 2 vol. Milano: Einaudi.
- Sullam Calimani, A. V. (1998). Esotismi e Neologismi nelle traduzioni di *Atala*. *Lingua Nostra*, 59, 84–89.
- Torop, P. (2009). *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, edizione italiana a cura di B. Osimo. Milano: Hoepli.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Vasari, F. (2015). Letture delle *Memoria* (1995–2015). In Chateaubriand, *Memorie d'oltre-tomba*, Introduzione di C. Garboli, Nuova edizione a cura di I. Rosi e F. Vasari, Traduzione di I. Rosi, F. Martellucci e F. Vasari (Vol. 1, pp. clxvii–clxxviii), 2 vol. Milano: Einaudi.
- Wilhelm, J. E. (2004). La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël. *Meta*, 493, 692–705.

MR CHATEAUBRIAND TRANSPORTED INTO ITALIAN.  
19<sup>TH</sup> CENTURY MEDIATIONS

Summary

On the basis of the characteristics that would allow the creation of an annotated repertoire of the Italian translations of Chateaubriand, and starting from the presentation of some significant cases, the article aims to underline that the study of 19<sup>th</sup> century mediation requires a trans-disciplinary approach. The analysis of two early 19<sup>th</sup> century collections of Chateaubriand's oeuvre leads to considerations on the transmission of French culture into the Italian context.

Keywords: *Chateaubriand, History of Mediation, Practice and Theory of Translation, Italian Reception of French Literature, 19<sup>th</sup> Century Culture, trans-disciplinary Studies.*

*Raffaella Bertazzoli\**  
Università di Verona

## LO SGUARDO ALL'EUROPA DEL MANZONI TEORICO DEL TRAGICO

Abstract: Nel vasto contesto del dibattito sul teatro nell'Europa di inizio Ottocento, l'articolo si propone di indagare la posizione di Manzoni, in particolare per quanto concerne alcuni problemi teorici: la struttura drammaturgica, il rifiuto delle regole aristoteliche e l'idea moderna di tragico. La lettura delle opere di Shakespeare e di importanti interventi critici (in particolare di Lessing e Schlegel) si alterna con la stesura di tragedie e scritti teorici che precisano le idee dell'autore italiano sul teatro, tra cui quelle sul coro e sulla funzione morale e civile della tragedia.

Parole chiave: *inizio del XIX secolo, dibattito europeo sul teatro, Shakespeare, Manzoni, tragedia moderna, moralità del teatro.*

### 1. IL PASSAGGIO DEL SECOLO E IL DIBATTITO SUL TEATRO

Al *Tournant de Lumières*, un clima di profondo rinnovamento culturale aveva investito l'Europa (cfr. Sozzi 1998; Corbin et al. 2016). I presupposti ideologico-politici dell'Illuminismo e della visione del mondo come armonica convivenza e progresso erano entrati in collisione irreversibile con l'evento limite della Rivoluzione francese. Il passaggio dalla fase storico-politica dell'*Ancien régime* all'Ottocento romantico e moderno si configurava come un tempo di profondi conflitti ideologici e culturali. Attraverso un'età «di gestazione e di trapasso», che il pensiero hegeliano avrebbe definito in senso progressivo, si stava costruendo un mondo d'incisivi cambiamenti, dominato da forti istanze innovative:

Non è difficile a vedersi come la nostra età sia un'età di gestazione e di trapasso a una nuova era: lo spirito ha rotto i ponti col mondo del suo esserci e rappresentare, durato fino a oggi; esso sta per calare tutto ciò nel passato e versa in un travagliato

---

\* [raffaella.bertazzoli@univr.it](mailto:raffaella.bertazzoli@univr.it)

periodo di trasformazione. [...] lo sgretolamento che sta cominciando è avvertibile solo per sintomi sporadici: la fatuità e la noia che invadono ciò che ancor sussiste, l'indeterminato presentimento di un ignoto, sono segni forieri di un qualche cosa di diverso che è in marcia (Hegel 1963: 9)<sup>1</sup>.

Impostando la riflessione sugli schemi interpretativi che presiedono il passaggio delle fasi storiche e sull'evoluzione del sapere, Michel Foucault riconosce nel *turning point* del XIX secolo una fase di forte discontinuità. Il filosofo marca la rottura epistemologica di un pensiero proiettato nel mondo nuovo: «Les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle sont rompues par une discontinuité symétrique de celle qui avait brisé, au début du XVII<sup>e</sup>, la pensée de la Renaissance; [...] et ce tableau maintenant va se défaire à son tour, le savoir se logeant dans un espace nouveau» (Foucault 1966: 229).

Il mondo della cultura europea viene investito da un profondo impulso di rinnovamento. Scrittori di peso internazionale come Madame de Staël e Benjamin Constant innestano le loro riflessioni sulla profonda crisi generata dalla Rivoluzione francese, promuovendo lo sviluppo delle idee e la diffusione del patrimonio culturale europeo nel nome di un nuovo cosmopolitismo. Il Gruppo degli intellettuali riuniti a Coppet (Madame de Staël, Constant, Schlegel, Humboldt, Bonstetten, Sismondi) s'impegnano a favorire la transizione dall'universalismo di matrice illuministica, fondato sulla *sociabilité*, verso una identità nazionale e politica dei popoli che si preparano a diventare nazioni.

In questo scenario di fermenti culturali, l'Italia restava ai margini, inadeguata rispetto alle più dinamiche nazioni europee. Arroccata al primato di una tradizione illustre e diffidente nel riconoscere l'importanza delle altre culture, ostacolava la diffusione e la circolazione delle idee in un contesto tutto rivolto al passato. Simonde de Sismondi, nel trattato *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813), parlava di un momento di povertà esasperante, e il ministro francese Pierre-Louis Ginguené, nella sua monumentale *Histoire littéraire d'Italie* (1811–1813), ne dava un analogo giudizio<sup>2</sup>. La miccia della polemica, che avrebbe scosso il mondo culturale italiano e messo a confronto

<sup>1</sup> «Es ist übrigens nicht schwer, zu sehen, daß unsre Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung. [...] ihr Wanken wird nur durch einzelne Symptome angedeutet; der Leichtsinn wie die Langeweile, die im Bestehenden einreißen, die unbestimmte Ahnung eines Unbekannten sind Vorboten, daß etwas anderes im Anzuge ist» (Hegel 1907: 9). Sul concetto di passaggio storico, tra coscienza e auto-coscienza cfr. Iber (2004).

<sup>2</sup> Per una lettura del fenomeno rivoluzionario da parte italiana, cfr. Guerci (2008) e Testi (2009).

i *laudatores temporis acti* con i sostenitori delle nuove idee romantiche, fu innescata da Madame de Staël sul primo numero della *Biblioteca Italiana* (gennaio del 1816), giornale milanese, sovvenzionato dal Governo austriaco. Il foglio era nato per favorire i rapporti tra i due popoli e tenere sotto controllo un gruppo intellettuale «irritabile e irritato», come ebbe a scrivere il suo direttore Giuseppe Acerbi. Nel saggio *De l'esprit des traductions*, tradotto da Pietro Giordani e pubblicato col titolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, la voce energica della Staël si alzava contro gli scrittori italiani arroccati su posizioni di retroguardia: «Havvi oggidi nella letteratura italiana una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro» (Staël-Holstein 1816: 17). Invitando gli italiani ad aprirsi alle letterature del Nord, denunciava lo stato di arretratezza e d'isterilimento della cultura italiana, caratterizzata dalla pedissequa ripetizione dei modelli classici senza una proposta di nuove tematiche: «Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche onde mostrare qualche novità a' loro concittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche» (Staël-Holstein 1816: 16).

La «vecchia pitonessa» (epiteto degli oppositori) conduceva la sua battaglia sul terreno della cultura, alla quale chiedeva il coraggio di innovare, ma non solo. Nei suoi intenti, la letteratura doveva essere considerata uno strumento di educazione sociale, forte dello scambio con il diverso culturale. Con piglio suasorio, sollecitava la «nazione italiana» a risvegliarsi «da un sonno oscuro» facendo di un'unità spirituale un'unione politica. Per dirla nei termini della moderna imagologia, la Staël proponeva un'interazione tra *culture regardante* et *culture regardée*, in uno sforzo di comprensione e di arricchimento (cfr. Pageaux 1994 e Proietti 2008). I conservatori non tardarono a far sentire la loro voce, ricordando il passato glorioso delle lettere italiane: «Vorrebbe madama che gl'italiani traducessero delle poesie straniere: ma, santo cielo! Come può ella pretendere che gl'italiani i quali hanno le orecchie imbalsamate dal divino cantare d'un Tasso, d'un Petrarca, d'un Dante, d'un Metastasio e di mille altri cigni sublimi, abbiano a trovar piacere in quelli?» (Bellarini 1943: 194).

Il potenziale rivoluzionario della concezione romantica si sarebbe abbattuto sull'intera vita culturale, sociale e civile dell'Italia, trasformandola dalle fondamenta. Ne ha studiato le conseguenze Paul Van Tieghem, che parla di uno scontro generale e violento: «nulle part les attaques des novateurs n'ont été plus hardies, et les résistances plus opiniâtres de la part des défenseurs des traditions classiques [...] cette découverte fut une conquête à main armée, souvent accompagnée de luttes acharnées» (Van Tieghem 1947: V).

Nel fatidico 1816, anno della pubblicazione dei *Manifesti romantici*, le voci degli italiani, che avevano preso posizione in favore del rinnovamento letterario, divennero un coro. Nel saggio *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, steso in difesa dello scritto di Madame de Staël, Ludovico di Breme (1816: 12) invita gli intellettuali a risvegliarsi dal torpore, per uscire da uno stato di «inopia letteraria». Il *Conciliatore* diviene la sede della diffusione delle nuove idee (cfr. Bottoni 1983). Nel gennaio del 1819 appaiono due saggi di Ermes Visconti: *Idee elementari sulla poesia romantica* e *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, fondamentali per la discussione sul rinnovamento del teatro. Nella *Notizia sul Romanticismo in Italia* (1820) Visconti sollecita gli italiani a trovare il coraggio di non isolarsi dal contesto europeo e di rinnovarsi per non inaridire le loro forze vitali. Chiede agli scrittori che «alla Legge vincolante dell'imitazione si sostituis[ca] [...] il libero diritto dell'invenzione; ed alla [...] blandita immobilità il bisogno vitale dell'azione» (Visconti 1986: 96–97).

Nel pensiero dei 'novatori' italiani, impegnati a discutere sulle nuove regole del teatro e sul nuovo modo di intendere l'arte drammatica, Shakespeare assurgeva a nume tutelare. Nelle sue *pièces* si era portata a compimento una rivoluzione teatrale attraverso la varietà dei generi, la commistione degli stili (dal tragico al comico), la poliedricità dei caratteri e l'analisi dei sentimenti, nonché l'immissione dell'elemento fantastico. L'arte drammatica shakespeariana s'incardinava al concetto di modernità secondo una nuova modalità conoscitiva del mondo, dove l'esistenza era rappresentata come un'infinita avventura della volontà e del sentimento. Nel nome di Shakespeare l'arte diventava espressione della condizione umana, strettamente legata al suo processo storico<sup>3</sup>.

Il dibattito sul teatro aveva impegnato, già da decenni, le migliori intelligenze europee. In Germania, i *Frühromantiker* avevano elaborato nuove teorie sul teatro tragico, mettendo al centro la figura imponente di Shakespeare. Studiate e imitate dai grandi autori come Lessing, Herder, Goethe, Schiller e Schlegel le opere non normate di Shakespeare diventano i testi di un esercizio ermeneutico-critico. Nei suoi articolati giudizi, contenuti nell'*Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), Gottold Ephraim Lessing affronta il problema della riforma del teatro entrando in diretta polemica con Johann Christoph Gottsched per le sue idee rigidamente legate a un neoclassicismo di maniera. In una riforma del teatro su modello shakespeariano, dovevano essere inseriti anche personaggi borghesi, più vicini ai valori e ai gusti del pubblico contemporaneo (vedi Wiese 1967: 51–72).

---

<sup>3</sup> Sulla lunga e ricchissima linea critica che vede al centro l'opera shakespeariana, s'innestano i lavori di Beronesi (1979), Fazio (1993), Duranti (1998), Stendhal (2012).

Lessing istituisce un paragone tra le esperienze teatrali di Shakespeare e la posizione passatista del teatro francese; il giudizio pende decisamente a favore del drammaturgo inglese che viene definito: «ein weit grösserer tragischer Dichter als Corneille» (Lessing 1959: 54). Le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809–1811) di August Wilhelm von Schlegel assumono fondamentale importanza per le nuove idee romantiche e per lo sviluppo del dibattito sull'arte drammatica. A partire dalla XII lezione, Schlegel (1817a: 22)<sup>4</sup> parla di Shakespeare e della sua opera in termini del tutto positivi, riconsidera totalmente il giudizio dato dai precedenti critici, definendolo «der grösster Charakteristiker». Afferma che lo spirito del dramma è un misto di tragedia e di commedia, dove Shakespeare mostra un'intelligenza creativa capace di interpretare il nuovo dei propri tempi dando spazio ai sentimenti dell'uomo nella loro variegata espressione: «la sua conoscenza dell'uomo è proverbiale: la sua superiorità qui è così grande che giustamente viene chiamato scrutatore di cuori»<sup>5</sup>.

Nel saggio *De l'influence des passions* Madame de Staël (1830: 193)<sup>6</sup> sconfessa l'opinione che Shakespeare sia un genio senza regole, mentre esprime alcune pregiudiziali sul rapporto tra 'sublime' poetico e 'gusto' dei testi drammatici shakespeariani (cap. XIII *De la Littérature*): «Ne disons donc pas que Shakespeare a su se passer de goût, et se montrer supérieur à ses lois; reconnaissons, au contraire, qu'il a du goût quand il est sublime, et qu'il manque de goût quand son talent faiblit».

Nel 1813 escono altri due libri fondamentali per la circolazione delle nuove idee sul teatro: Madame de Staël pubblica *De l'Allemagne* (stampato nel 1810, ma subito ritirato dalla censura) e Simonde de Sismondi *De la Littérature du midi de l'Europe*. In *De L'Allemagne* (cap. «De l'art dramatique»), la Staël si pronuncia apertamente contro le regole di tempo e luogo: «De ces trois unités, il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action [...] si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu, et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre

<sup>4</sup> «Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können». Le 15 *Vorlesungen* escono a Heidelberg per Mohr und Zimmer (1809–1811). Vi è una seconda edizione del 1817, da cui sono tratte le citazioni. L'edizione postuma trasforma totalmente il numero delle lezioni che passano a 37 (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, zweiter Theil, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1846).

<sup>5</sup> «Shakspeare's tiefe Menschenkenntniss ist zum Sprüchworte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so gross, das man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat» (Schlegel 1817a: 54).

<sup>6</sup> Per la traduzione italiana cfr. Staël-Holstein (1981).

le génie dramatique à une gêne [...] qui sacrifie le fond de l'art à sa forme» (de Staël 1820: 346).

Anche le riflessioni di Sismondi sul teatro toccano il problema delle unità coinvolgendo il tema della «vérité d'imitation». Per il critico è necessario stabilire una corrispondenza tra azione rappresentata e sentimenti del pubblico che, attraverso un patto finzionale («magie de l'imagination»), sia disposto a seguire avvenimenti lontani nello spazio e nel tempo. Sismondi chiedeva allo spettatore di lasciarsi 'ingannare' per entrare a fondo nel meccanismo degli eventi:

L'essence du système romantique a donc été de laisser au poète la faculté de présenter les événemens successifs sur la même scène et dans un même jour, par la magie du théâtre; de même que la magie de l'imagination nous les fait tous voir successivement dans leurs couleurs propres, lorsque leur récit est contenu dans un livre qu'on lit dans l'espace de peu d'heures (Sismondi 1837: 300).

Nella premessa alla riedizione delle opere di Shakespeare, tradotte dal Le Tourneur (1821), François Guizot (1821: 130)<sup>7</sup> suggella con parole definitive il valore innovativo del teatro moderno contro le unità classiche: «Les partisans exclusifs du système classique ont cru qu'on ne pouvait arriver à l'unité d'impression qu'à la faveur de ce qu'on appelle les trois unités. Shakspeare y est parvenu par d'autres moyens».

## 2. MANZONI E IL DIBATTITO CULTURALE D'OLTRALPE

Nel dibattito tra classicisti e romantici del 1816, Alessandro Manzoni tiene una posizione di seconda fila, anche se viene precisando idee nuove a sostegno del rinnovamento culturale. Lo scrittore si dichiara contro la riproposizione delle poetiche classiche, dibattendo alcuni dei problemi teorici sul teatro: la struttura drammaturgica, basata sul rispetto delle regole e la formulazione dell'idea moderna di tragico (cfr. Petrocchi 1975; Rella 1997).

In quegli anni, Manzoni legge (o forse rilegge) le opere di Shakespeare nella monumentale raccolta delle *Œuvres complètes de Shakespeare*. La traduzione francese di Pierre Le Tourneur viene data alle stampe nel lungo lasso temporale che va dal 1776 al 1782 e l'opera è accompagnata dal *Discours des Préfaces*, che Manzoni dimostra di conoscere bene. Contestualmente, legge l'*Egmont* di Goethe e il *Wallenstein* di Schiller. Viene in contatto con le idee di Lessing sul teatro attraverso la traduzione francese della *Dramaturgie*, curata da Georges-Adam Junker (Lessing 1785). Conosce le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm

<sup>7</sup> Per una panoramica sul tema in ambito europeo, cfr. Golinelli (2003).

von Schlegel, l'opera più importante e innovativa sul teatro, che Manzoni legge, prima nella traduzione francese anonima, ma di pugno di Albertine Necker de Saussure (del 1813, ma con data 1814)<sup>8</sup>, successivamente nella traduzione italiana di Giovanni Gherardini (1817). Nello stesso 1809 è pubblicato il *Wallenstein*, un dramma storico di Benjamin Constant, riduzione e traduzione dal testo di Schiller. Il testo contiene un'importante prefazione (*Quelque Réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*), dove si riconosce il tentativo di mediazione tra la tragedia classica francese e il teatro romantico, con il rispetto delle tre unità.

In quel tempo d'intense letture teatrali, il 25 marzo 1816 Manzoni scrive al Fauriel di aver incominciato a stendere una tragedia: «avec beaucoup d'ardeur et d'espoir de faire au moins une chose neuve chez nous» (Manzoni 1912: 364). Si tratta del *Conte di Carmagnola*, con cui intendeva costruire un testo drammaturgico che potesse rispondere alle esigenze della società contemporanea. L'entusiasmo iniziale verrà smorzato dalle numerose difficoltà incontrate nella stesura: incertezze strutturali, il problema della funzione del Coro, la costruzione del personaggio tragico. La tragedia sarà terminata solo nel 1820. Tra il primo getto del *Carmagnola* (1816) e la sua stesura definitiva corrono gli anni dell'impegno teorico, necessario a Manzoni per strutturare idee precise sul teatro. Mette mano a testi che saranno pubblicati postumi, sotto il nome di *Materiali estetici*, dove troviamo abbozzati i nodi fondamentali della sua poetica drammatica<sup>9</sup>. Di particolare importanza per definire il ruolo morale e civile dell'intellettuale è la riflessione contenuta nei testi raggruppati sotto il titolo *Della moralità delle opere tragiche* (1817) (cfr. Manzoni 1991: 405–429). Sulla struttura del dramma, Manzoni stende la prefazione al *Carmagnola* e la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (pubblicata nel 1823), in cui ridefinisce e sistema le idee complessive sull'argomento. La *Lettre* è anche una testimonianza dell'ammirazione per Shakespeare. Manzoni stende infine la *Lettera sul Romanticismo al Marchese Cesare d'Azeglio* (1823).

Nei suoi interventi teorici, dalla *Lettre* allo Chauvet alla *Lettera sul Romanticismo*, Manzoni si oppone all'imitazione servile delle regole aristoteliche di unità di tempo e di luogo, rispettate dal teatro francese, in particolare da Racine. Partendo dalle premesse di Schlegel, che aveva dimostrato nelle *Vorlesungen* come perfino nella tragedia greca l'unità di tempo non

---

<sup>8</sup> Le lezioni vennero tradotte in francese (Schlegel 1814); la traduzione italiana si fonda sulla francese (Schlegel 1817b). Sulle traduzioni si veda anche Camerino (2006: 134).

<sup>9</sup> I *Materiali Estetici* furono pubblicati postumi da Ruggero Bonghi (Manzoni 1887). Si veda anche Manzoni (1991). Per un'analisi degli scritti manzoniani vedi Gavazzeni (1987), Riccardi (2000), D'Angelo (2014). Per un discorso a tutto campo sull'opera manzoniana con utile bibliografia cfr. Varotti (2006).

fosse stata sempre rispettata, Manzoni accusa i sostenitori di aderire acriticamente alla tradizione e riflette sulla legittimità delle regole che ingabbiano la struttura del testo tragico moderno. Pensa a una nuova definizione della forma-tragedia anticlassica secondo la concezione di tempo e spazio storico shakespeariani. Nella lettera al Fauriel, del 25 marzo 1816, scrive: «Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers temps sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations» (Manzoni 1986: 157).

Analizzando l'attitudine romanzesca di Shakespeare nell'intrecciare gli eventi, Manzoni approda alla teoria sul genere tragico come unione di vero e verisimile; considera legittima solo l'unità d'azione che ha come fine la coerenza dell'intreccio e la sua soluzione. Nella *Lettre à Monsieur Chauvet* scriverà chiaramente e definitivamente che «l'unità d'azione è «tout-à-fait indépendante des deux autres»; idea elaborata nei *Materiali estetici*, in cui si delinea una struttura drammatica con forte coerenza narrativa:

Quanto alla scelta e all'ordine nella successione dei fatti, non deve la Tragedia a parer mio differire da un racconto qualunque, fuor ch'è in ciò che in un racconto tutti sono narrati e nella Tragedia parte narrati e parte rappresentati. In questo si eleggono i fatti importanti e legati fra di loro in modo che si vada chiaramente alla cognizione del fine, si omettono le circostanze volgari, o estranee benché unite di tempo o di luogo, e si va insomma dietro al fatto dove egli si trova. Così in una Tragedia conviene seguire l'andamento del soggetto, e presentare di volta in volta allo spettatore quella parte che più si collega col passato e con ciò che deve venir poi, quella parte alla quale egli è più disposto in quel punto (Manzoni 1991: 12–13).

Queste riflessioni creano uno spartiacque tra la nuova tragedia e quella d'impianto classico, dove la presenza del destino e l'intreccio degli eventi seguono un filo lineare, senza aporie logiche o salti temporali. Nel dramma moderno le connessioni spazio-temporali si dissolvono, si assiste a una disseminazione del *plot* e a una evoluzione dei caratteri. Spostando il *focus* dalla struttura drammatica alla reazione psicologica dello spettatore che assiste alla narrazione tragica, Manzoni riflette sulla sua condizione:

Quando poi vennero coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono la ragione di queste regole, i fautori di esse non seppero trovarne che una, ed è: che, assistendo lo spettatore realmente alla rappresentazione di un'azione, diventa per lui inverisimile che le diverse parti di questa azione avvengano in diversi luoghi, e che essa duri per un lungo tempo, mentre egli sa di non essersi mosso di luogo, e di avere impiegate solo poche ore ad osservarla (Manzoni 1973: 3).

Queste ragioni vengono ampiamente rifiutate da Manzoni, per il quale lo spettatore è in grado di porsi all'esterno degli eventi, assumendoli come paradigma e conservando una sua capacità di giudizio. Lo spettatore non è

parte diretta dei fatti rappresentati, ma «mente estrinseca» alla narrazione. Grazie al patto finzionale che accetta l'illusione scenica, lo spettatore è in grado di seguire i mutamenti di spazio e di tempo in cui agiscono i personaggi:

Questa ragione è evidentemente fondata su di un falso supposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione; quando egli è, per così dire, una mente estrinseca che la contempla. La verisimiglianza non deve nascere in lui dalle relazioni dell'azione col suo modo attuale di essere, ma dai rapporti che le varie parti dell'azione hanno fra di loro. Quando si considera che lo spettatore è fuori dell'azione, l'argomento in favore delle unità svanisce (Manzoni 1973: 3-4).

Se nella tragedia classica, lo spettatore è un complice, sentimentalmente coinvolto nel dramma di un eroe ontologicamente e tragicamente destinato (le sue passioni sono pietà e terrore), nel dramma moderno, il cui montaggio si svolge per processi successivi, è un giudice. Lo spettatore è chiamato a riflettere sui grandi avvenimenti della storia senza: «simpatizzare [...] colle passioni dei personaggi» come avviene nel teatro francese, che «lo fa complice». Nei *Materiali estetici*, Manzoni riconosce la necessità dell'azione narrativa come spazio del verisimile in cui emerge il taciuto della storia. Cita i grandi modelli, tra cui Shakespeare:

Una tragedia la quale partendo dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi, e dal desiderio che ci lasciano di conoscere o di immaginare i sentimenti reconditi, i discorsi, ec., che questi fatti hanno fatto nascere, e coi quali si sono sviluppati, desiderio che la storia non può nè vuole accontentare, inventa appunto questi sentimenti nel modo il più verisimile commovente e istruttivo. La pratica di questo ideale Drammatico si vede portata al più alto grado in molte tragedie di Shakespear, ed esempi notabilissimi ne sono pure le tragedie di Schiller del Signor Goethe, per non parlare che di quelle ch'io conosco (Manzoni 1991: 7).

Nella *Lettre*, Manzoni precisa che il poeta e lo storico hanno fini diversi e usano mezzi diversi:

Mais il y a, entre le but du poëte et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu' en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événemens: le poëte dramatique veut bien aussi représenter des événemens, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art (Manzoni 2008: 12).

Manzoni richiama il passo della *Poetica* (1451 b 9), dove Aristotele chiarisce la diversa funzione dello storico e del poeta in quello spazio tra reale e possibile che ne sigla la differenza: «L'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì i fatti che possono avvenire e fatti che sono

possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. [...] Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire» (Aristotele 1974: 31).

Nel campo d'azione del poeta, tempo e spazio sono funzionali a un realismo che è concepito come sintesi tra vero storico e vero psicologico. Attraverso il verosimile della rappresentazione, il tragico ci consegna impressioni che contengono verità e giustizia e ci induce alla riflessione etica, essenza del tragico moderno.

Nel *Discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, Manzoni scrive che «più si va addentro a scoprire il vero nel cuore dell'uomo, più si trova poesia vera». Per Manzoni, il drammaturgo inglese è sapiente nel mettere in scena l'animo umano, tanto diversamente dal teatro di Voltaire, in cui le passioni sono artefatte e peccano di rigido schematismo. Nel rappresentare passioni, errori e virtù, Shakespeare cattura l'animo dello spettatore e ne esplora il mistero:

V'è una tragedia che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini, e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti, di dipingere la natura umana, e di creare quell'interesse che nasce nell'uomo al vedere rappresentati gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita, e a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di se stesso (Manzoni 1991: 6-7).

In questo modo, Shakespeare ha raggiunto la «perfezione dell'arte», alla quale si unisce la perfezione morale: «Toccare questo punto che la perfezione morale è la perfezione dell'arte, e che perciò Shakespeare sovrasta agli altri perché è più morale. Più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù» (Manzoni 1991: 14)<sup>10</sup>. Di Shakespeare esalta la forza rappresentativa che lega le vicende individuali alle inquietudini politiche di un popolo, mentre concorda con Schlegel nel rifiutare definitivamente giudizi sull'autore senza fondamenti critici:

S'ode verbigrazia dire ad ogni giorno che Shakespeare è un genio rude ed indisciplinato, che senza regole, senza intenzione premeditata, scorre qui e là ed incontra talvolta in qualche bellezza straordinaria. Questa opinione tanto ripetuta è espressamente e lungamente confutata dal Sig. Schlegel. [...] Questa confutazione pare a me tale da distruggere affatto questa opinione (Manzoni 1991: 28).

Con intelligenza Manzoni riconosce l'importanza dell'uso di registri diversi nella tragedia, su modello shakespeariano:

<sup>10</sup> Sul rapporto tra i due drammaturghi si veda Colognesi (1964).

Mais, pour rester plus strictement dans la question, le mélange du plaisant et du sérieux [...] c'est un point particulier à discuter, si l'on croit avoir assez des données pour le faire; mais bien certainement un point dont il n'y a pas de conséquences à tirer contre le système historique que Shakespeare a suivi: car ce n'est pas la violation de la règle qui l'a entraîné à ce mélange du grave et du burlesque, du touchant et du bas; c'est qu'il avait observé ce mélange dans la réalité, et qu'il voulait rendre la forte impression qu'il en avait reçue (Manzoni 2008: 86, 88).

A stretto giro, nella sua *Vie de Shakespeare* François Guizot esalta la capacità del drammaturgo inglese di rappresentare la natura umana nelle sue più segrete passioni e di raggiungere gli abissi del cuore umano:

Ainsi, dans la comédie de Shakespeare, passera devant les yeux du spectateur toute la vie humaine, réduite en une sorte de fantasmagorie, reflet brillant et incertain des réalités dont sa tragédie offre le tableau. [...] Shakespeare nous offre un système plus fécond et plus vaste. Ce serait s'abuser étrangement que de supposer qu'il en a découvert et mis au jour toutes les richesses. Quand on embrasse la destinée humaine sous tous ses aspects et la nature humaine dans toutes les conditions de l'homme sur la terre, on entre en possession d'un trésor inépuisable (Guizot 1821: 76 e 148).

La rappresentazione manzoniana vuole essere varia come la vita: i personaggi devono apparire in scena quando lo richieda l'azione teatrale, secondo la libertà di movimento spazio-temporale, funzionale al plot. L'analisi storica degli eventi unita all'analisi psicologica dei personaggi tendono a rappresentare l'uomo nella sua complessità (cfr. Annoni 1977). Nella tragedia, scrive Manzoni:

si eleggono i fatti importanti e legati fra di loro in modo che si vada chiaramente alla cognizione del fine, si omettono le circostanze volgari, o estranee benché unite di tempo o di luogo, e si va insomma dietro al fatto dove egli si trova. Così in una Tragedia convien eseguire l'andamento del soggetto, e presentare di volta in volta allo spettatore quella parte che più si collega col passato e con ciò che deve venir poi (Manzoni 1991: 13).

Affermazioni ribadite nella *Lettera a Gaetano Giudici* del 7 febbraio 1820, in cui Manzoni scrive che l'umanità nasce: «dalla rappresentazione la più vicina al vero di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si vede negli avvenimenti grandi e piccioli di questo mondo» (Manzoni 1986: 194).

Altro punto importante per definire la struttura della tragedia moderna riguarda la natura del Coro. Manzoni legge con attenzione le pagine del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, dove si passa in rassegna l'identità

del Coro a partire della sua genesi classica<sup>11</sup>. Le osservazioni riecheggiano il saggio introduttivo alla *Sposa di Messina* (1803) di Schiller che analizza la tragedia classica e la funzione del Coro (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, 1803). Nel dramma moderno, Schiller riconosce al Coro dialogante e riflessivo un ruolo attivo, importante per l'azione drammatica, come nella tragedia classica. Il Coro assume anche un'importanza simbolica, in quanto interpreta una netta separazione tra il mondo ideale e poetico della tragedia e il mondo reale (cfr. Pinna 2003). Anche Schlegel parte dall'assunto che «la tragedia greca nacque dal coro», e ne considera l'evoluzione come spazio di riflessione e di presa di distanza dall'evento scenico. Nel Coro è prevista la presenza dell'autore o in veste di attore aggiunto, partecipe della vicenda drammatica, o come «spettatore ideale», che vive empiricamente il fatto tragico (Schiller 1969). Mettendo mano alla tragedia, anche Manzoni riflette sulla funzione del Coro. Commentando le idee di Schlegel, che assume come sue, Manzoni pone il Coro al centro di una profonda convergenza tra la moralità del poeta e quella dello spettatore. Nell'ultimo paragrafo dell'ampia premessa al *Conte di Carmagnola* si sofferma sulla natura del Coro greco come voce di «approfondimenti concettuali»:

La vera essenza dei Cori Greci non è stata conosciuta che da qualche critico dei nostri tempi che mostrando false e superficiali le ragioni che i critici anteriori ne avevano date, ne dimostrarono le reali ed importanti. Io tradurrò qui alcuni squarci su questo soggetto dal *Corso di letteratura Drammatica* del Sig. Schlegel, e scelgo questo scrittore perchè (dei letti da me) è il primo che abbia data del Coro questa idea, e perchè mi sembra ch'essa vi sia assai bene espressa. *Il Coro è da riguardarsi, dic'egli, come la personificazione dei pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo dei sentimenti del poeta che parla in nome della intera comunità* (Manzoni 1991: 10).

Facendo parlare l'autore in un luogo di passionato giudizio, e in virtù della sua apparente indipendenza dall'azione, il Coro, assestato ai margini, diviene «squarcio lirico» da inserire nella struttura della tragedia moderna. Riscrive quindi da Schlegel:

*il Coro era insomma lo spettatore ideale: esso temperava le impressioni violente e dolorose d'una azione talvolta troppo vicina al vero, e riverberando allo spettatore reale le sue proprie emozioni, glielne rimandava addolcite dalla vaghezza d'una espressione lirica e armoniosa, e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione* (Manzoni 1973: 10).

---

<sup>11</sup> Per una costruttiva e ragionata storia del coro come forma poetica cfr. Natale (2013).

Manzoni si appresta, dunque, a strutturare un coro 'cantuccio', dove l'autore possa parlare «in persona propria»: *auctor in fabula*. I Cori, precisa Manzoni, sono il luogo della riflessione e della «meditazione spassionata», in quanto:

Possono essere occasione ad un buon poeta di comporre bellissimi lirici, possono servire ad interpretare l'intenzione morale dello scrittore, a regolare e a correggere le false interpretazioni dello spettatore, a dare insomma al vero morale quella forza diretta che non riceve che da chi lo sente per la meditazione spassionata e non per l'urto delle passioni e degli interessi. [...] riserverebbe al Poeta un cantuccio donde mostrarsi e parlare in persona propria: vantaggio da osservarsi. Il Poeta vuole quasi sempre comparire, e spesso fa dire ai personaggi quello ch'egli vorrebbe dire, e che starebbe bene in bocca sua, e sta male in bocca loro: difetto dei più notabili e dei più notati nei moderni tragici. Ora avendo egli questo agio di manifestare i suoi propri sentimenti, sarà ben frettoloso e bene inesperto se non saprà starsi in disparte fino alla fine dell'atto, facendo intanto che i personaggi parlino come ad essi si conviene: cosa però non delle più facili (Manzoni 1991: 12).

Lo «squarcio lirico» del Coro permette al 'Poeta' di farsi narratore in proprio e parlare in prima persona, non per 'bocca' dei suoi personaggi. Una necessità che deve essere ben temperata e manifestarsi a tempo debito, ma pur sempre urgenza etica e civile, cui Manzoni non rinuncia.

### 3. IL GRANDE DISEGNO TRAGICO ED ETICO

Dai *Materiali estetici* e dagli appunti contenuti nelle carte, cui viene dato il titolo *Della moralità delle opere tragiche*, in parte confluiti nella *Lettre*, Manzoni muove per affermare la funzione morale e civile del teatro, necessaria in un paese dove gli intellettuali si fanno interpreti, oltre che del progresso delle lettere, anche della formazione del nuovo spirito nazionale.

Sul problema della moralità del teatro, Manzoni rinvia alle *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) di Jacques Bénédict Bossuet, secondo il quale l'atto performativo teatrale è da bandire in quanto espressione di «passions vicieuses» che favoriscono la nascita di una forma d'inquietudine morale e d'inclinazione al male. Nel *Discours sur l'histoire universelle* (1681) il moralista francese si discosta dall'idea (di matrice gesuitica) dello spettacolo teatrale come processo di formazione delle coscienze e non condivide l'opinione che lo spettatore sia in grado di porsi all'esterno degli eventi, assumendoli come paradigma e conservando una sua capacità di giudizio (Bossuet 1966).

Nel *Traité de la concupiscence* (Cap. XXXI), Bossuet dichiara che lo spettatore è parte attiva della mimesi teatrale, un vero «acteur secret»;

il suo grado di partecipazione emotiva lo colloca sul pericoloso discrimine tra realtà e finzione:

N'assistez point aux théâtres [...] on y rend les passions délectables, et tout le plaisir y consiste à les réveiller. Ne croyez pas qu'on soit innocent en jouant ou en faisant un jeu des vicieuses passions des autres; par là on nourrit les siennes: un spectateur au dehors est au dedans un acteur secret. Ces maladies sont contagieuses, et de la feinte on en veut venir à la vérité (Bossuet 1945: 690)<sup>12</sup>.

Nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1818–1819) e nei *Materiali estetici*, Manzoni riflette sul concetto di Provvidenza risalendo ai sermoni *Sur la Providence*, alle *Oraisons funèbres* e al *Discours sur l'histoire universelle* (Bossuet 1988, 1867–1875; vedi Parisi 1999; Ulivi 1974: 163–232). Partendo dal problema del disordine del mondo e dell'ingiustizia che vi regna, Bossuet individua nella Provvidenza la giustificazione etica superiore di ogni evento in relazione alla salute dell'anima. In questi scritti Bossuet tiene come modello il *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, in cui la Provvidenza Divina diviene motore della storia, oltrepassando le intenzioni degli uomini. Nel «temps de mélange» si possono cogliere i segni di un'intenzione divina nel mondo, che dà ordine agli eventi. Il bene e il male terreni saranno da valutare nel più grande disegno divino (Bossuet 1966: 427; 1841).

Superando la posizione di Bossuet, Manzoni scrive che l'estetica drammaturgica va sottoposta all'etica con opere che non inducano lo spettatore a divenire preda delle passioni, ma lo portino alla formulazione di un giudizio. Se nella tragedia classica, lo spettatore è sentimentalmente coinvolto nel dramma di un eroe imbrigliato nella rete di *anàanke* (le sue reazioni sono di pietà e terrore), il dramma moderno fa dello spettatore un giudice, forte di quel sentimento di autocoscienza che lo qualifica come «mente estrinseca» ai fatti. La tragedia morale deve suscitare «passioni che non eccitano simpatia, ma riflessione sentita». Se l'exasperazione delle passioni rende immorale la tragedia, la riflessione morale produce «speranze veraci» (Manzoni 1991: 57). In una lettera al Fauriel, Manzoni scrive: «C'est encore sur la moralité de la Tragédie. Eh bien! je me suis donné à croire qu'il y a des difficultés de Bossuet, de Nicole et de Rousseau qu'on peut résoudre, qu'on n'a jamais résolues, et que je résous» (Manzoni 1986: 177)<sup>13</sup>.

Le riflessioni sulla tragedia e sul modo di rappresentarla venivano necessariamente a congiungersi con il concetto di tragico in età moderna,

<sup>12</sup> Cfr. anche Bossuet (1881).

<sup>13</sup> Nella lettera al Fauriel dell'11 giugno 1817 Manzoni si esprime polemicamente nei confronti di Bossuet. Nel saggio *Racine et Shakespeare* (1823), Stendhal parla del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* del Manzoni che considera «un grand poète, si ce n'est un grand tragique» (Mori 2012: 36).

cui si attribuiva un nuovo statuto: «fin da Aristotele – scrive Peter Szondi (1996: 3) – vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico»<sup>14</sup>. Le riflessioni di Schelling contenute nella *Sposa di Messina* (1803), ponevano le premesse indicando la via da seguire. Nei *Materiali Estetici* si parte dalla questione sulla natura del personaggio. Commentando Aristotele, il cui intento è soprattutto quello di definire «come debbano comporsi i racconti perché la poesia riesca ben fatta» (*Poet.* 1447 a 9), Manzoni scrive che l'eroe arriva all'*acmé* tragica nel punto irrimediabile di fortuna e sventura, là, dove l'errore trasforma la salvezza in annientamento. Per Aristotele il solo personaggio rappresentabile è quello che sta «nel mezzo», né del tutto innocente, né del tutto colpevole. Il passo è esemplare:

Poiché la composizione della tragedia più bella [...] deve essere imitazione di casi che destano terrore e pietà (giacché questo è proprio di una tale imitazione), in primo luogo è chiaro che non si debbono mostrare né uomini dabbene [esemplari, degni di stima] che passino dalla fortuna [buona sorte] alla sfortuna [sventura], perché questa è cosa che non desta né terrore né pietà ma ripugnanza [disgusto]; né uomini malvagi che passino dalla sfortuna alla fortuna, perché questo è il caso meno tragico di tutti in quanto non ha niente di quel che dovrebbe avere, non destando né simpatia umana né pietà né terrore. [...] Non resta dunque che colui che si trova nel mezzo rispetto a questi estremi, e tale è chi né si distingue per virtù e per giustizia né cade nella disgrazia per causa del vizio e della malvagità, ma per un qualche errore [morale o intellettuale], sul tipo di coloro che si trovano in grande reputazione e fortuna (Aristotele 1974: 42).

Manzoni giunge a commentare Aristotele attraverso Lessing, che nell'*Hamburgische Dramaturgie* riflette sul passo della *Poetica*<sup>15</sup>. Lessing concorda con Aristotele che la sventura di un uomo totalmente virtuoso o totalmente malvagio non è un soggetto adatto alla tragedia; la *metabolè* deve riferirsi al personaggio eticamente 'mezzano', colui che senza eccellere in virtù e giustizia, affonda nella sventura per una qualche colpa, e non per sua malvagità o perfidia. Lessing ridisegna il concetto di «homme malheureux» del teatro classico, calandolo nella realtà cristiana: «Le malheur tout-à-fait exempt de faute d'un homme vertueux n'est point un sujet pour la Tragédie;

<sup>14</sup> Sul concetto di tragico e di catarsi vedi Garelli (2001); in specifico sul tragico manzoniano cfr. Lonardi (1965) e Bàrberi Squarotti (1988).

<sup>15</sup> Manzoni legge il testo di Lessing nella versione francese citata in un foglio dei *Materiali estetici: Dramaturgie ou observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes* (Paris, 1785). Per la traduzione italiana cfr. Lessing 1956. Vedi Bàrberi Squarotti 1965 e Forti 1974.

car cela est odieux»<sup>16</sup>. Manzoni riflette proprio su questo passo: «Lessing [...] vuole provare che in ogni caso è vera la massima di Aristotele», e ne fa seguire le parole:

La pensée qu'il puisse y avoir des hommes malheureux sans la moindre faute de leur part est en elle-même affreuse. Les Payens avoient cherché à éloigner d'eux cette noire idée autant que possible: et nous voudrions la nourrir, et nous amuser à des spectacles qui la confirment? Nous, à qui la Religion et la raison doivent avoir persuadé qu'elle est aussi fausse que blasphématoire? (Manzoni 1991: 45).

E chiude il pensiero: «Questo motivo della Religione Cristiana che il Lessing cita per confermare il suo sistema mi pare anzi che gli faccia contro» (ibidem).

Nel suo disegno tragico non-aristotelico, in cui emergono le tracce del teatro shakespeariano a intreccio di più movimenti, Manzoni rivendica la possibilità di raffigurare un personaggio incolpevole esposto al male. Afferma la possibilità di rappresentare una vittima innocente, tutta dentro una metafisica tragica, retta dalla Provvidenza: la meta ultima dell'agire umano, infatti, non è terrena; in questa l'uomo può solo conoscere illusioni e «speranze fallaci», che conducono all'immoralità. Manzoni concorda con Schlegel nel riconoscere l'esistenza di un'unità 'metafisica' della tragedia: si tratti di *ἀνάγκη* o di Provvidenza, la successione degli eventi non è definita solo da cause umane e l'azione dei protagonisti è in equilibrio tra libertà e Destino. Il nuovo assetto tragico è spostato dal «dogma della fatalità», che è alla base della morale tragica antica, verso il nesso di moralità e trascendenza, su cui si costruisce l'intero impianto teleologico del Cristianesimo: «ogni avvenimento di questa vita mortale è mezzo e non fine». E ridefinendo il senso dell'esistenza come proiezione di un futuro migliore («Noi viviamo nell'avvenire, cioè nella speranza»), Manzoni riconosce che la moralità della tragedia sta nel rappresentare gli eventi, portando l'intreccio verso un piano metafisico:

Il Cristianesimo «Venendo in terra a illuminar le carte» ha talmente cambiate le idee e i sentimenti intorno al bene e al male, all'utile e al dannoso che mi pare che convenga andar sempre cauti assai nell'applicazione dei principj morali degli Scrittori Gentili. Questa vita mortale che il Gentilesimo rappresentava come avente il principio e il fine in sè stessa, il Cristianesimo ce la fa considerare come vita di preparazione. Quindi gli avvenimenti si riguardano non solo pel diletto o pel dolore che arrecano con sè, ma ancora, anzi principalmente, pei rapporti loro colla vita futura nella quale sola noi possiamo concepire il compimento d'ogni nostro destino (ibidem).

<sup>16</sup> Passo commentato da Annoni (1977: 25); il rapporto tra Lessing e Manzoni viene esaminato da Scarpati (2005).

L'episteme che analizza il personaggio 'mezzano', soggetto alla *metabolè*, solo dal punto di vista mondano, viene rivista alla luce della rivelazione. Gli eventi lieti o tristi non andranno valutati nel loro singolo significato, ma sull'orizzonte teologico del tragico che si avvale delle virtù della speranza e della rassegnazione:

Quindi quegli accidenti pei quali agli Ateniesi un uomo pareva *un homme malheureux* non bastano perchè appaja a noi tale nel più esteso senso: perchè noi sappiamo considerare i dolori presenti come espiazione dei falli da cui nemmeno i più puri vanno esenti, stromento di perfezionamento in chi soffre, come preparazione a beni futuri, e quindi come veri beneficj della Provvidenza. Questi mali poi oltre che non sono assoluti perchè non compiscono il destino di chi gli sopporta, sono anche temperati assai da due virtù che sono de' più bei doni che Dio abbia fatti agli uomini, la speranza e la rassegnazione che da essa viene (Manzoni 1991: 45-46).

Il vero personaggio tragico, secondo Manzoni, è proprio quello che considera il dolore espiazione dei propri errori. Chi soffre si apre la via verso «i beni futuri», in quella condizione che verrà definita con l'ossimorico sintagma di 'provida sventura' nel quale si fondono speranza e rassegnazione. In tal modo, i personaggi tragici di Adelchi ed Ermengarda, nella loro innocenza, diventano modelli cristologici.

Confluiscono in questa rappresentazione alcune riflessioni fondamentali sulla libertà dell'eroe moderno e sulla provvidenzialità del Cristianesimo, in cui Wilhelm von Schlegel vede calato l'eroe tragico. Nel dramma moderno, il conflitto inconciliabile si realizza nello scontro tra necessità e libertà, volontà e responsabilità, mettendo l'accento sull'idea di libertà come espressione del volere individuale al posto della 'mostruosità' del dovere. L'eroe si realizza nel conflitto dando al destino stesso la sua forma. Senza la libertà della volontà non si può parlare in senso proprio di un agire morale dell'individuo che deve essere libero e responsabile delle proprie azioni nel tentativo di affrancarsi dal destino. Schelling estremizza il concetto di conflittualità umana tra libertà e necessità nella *Darstellung* tragica: l'eroe celebra sulla scena l'agone (il *polemos*) tra la forza (*Übermacht*) del destino e la libertà umana; una lotta destinata alla sconfitta, ma nobile in quanto espressione della più alta libertà. La responsabilità personale è associata al postulato della libertà come *ratio essendi* che Kant pone come fondamento dell'agire morale.

Nell'*Estetica*, Hegel osserva che il conflitto nell'eroe tragico moderno deve presupporre: «il principio della libertà e dell'autonomia individuali o per lo meno l'autodeterminazione di essere liberamente responsabili dei propri atti e delle loro conseguenze». Hegel vede la possibilità di una conciliazione dell'antitesi, una ricomposizione dialettica in cui si ristabilisce una superiore armonia.

Nel riconoscere uno stretto rapporto tra la profondità morale del tragico e l'andamento degli eventi, Manzoni elabora le riflessioni di Friedrich Schlegel sul paradigma tragico come espressione di quella 'indissolubile disarmonia' (*Dissonanz*) che è cifra della tragedia 'filosofica', lacerata tra 'ragione pratica e teoretica' («praktischer und theoretischer Vernunft»). Nel saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), Schlegel prende a modello l'*Amleto* shakespeariano che soccombe sotto la pressione di lacerazioni irrisolvibili: «il suo animo si smembra, come un corpo lacerato in direzioni contrapposte sul banco della tortura, va in pezzi e soccombe nel traboccare di energie intellettuali eccessive e inutilizzabili che opprimono Amleto ancor più tormentosamente di quanti lo avvicinino» (Schlegel 1988: 86)<sup>17</sup>.

La stesura del *Carmagnola*, completata nel 1820, viene elaborando la scelta del genere drammatico, incentrato sul potere politico e sulla libertà. L'opera, che Manzoni aveva definito 'neuve' all'amico Fauriel, avrebbe rappresentato i sentimenti degli individui e dei popoli che hanno vissuto e sofferto i fatti della storia. Il testo doveva conformarsi alle proposte del teatro shakespeariano con la rinuncia alle unità, e con particolare attenzione al problema del realismo (Beronesi 1979: 19–64). Con l'*Adelchi*, opera terminata nel 1822, Manzoni porta a compimento le idee sul tragico moderno, teorizzate nei *Materiali estetici*. Entrambe le tragedie, tuttavia, recavano nel loro interno costituirsi le incertezze di Manzoni nei confronti della tenuta della funzione narrativa del personaggio, calato nella provvidenzialità del moderno e denunciavano un'inquietudine (lo ha visto bene Lonardi 1991) che prelude al cambiamento di rotta verso la scrittura romanzesca: siamo ormai in piena stesura del *Fermo e Lucia*.

Quasi un secolo dopo, il giovane Lukács della *Metafisica della tragedia* (1911), focalizzerà la crisi del dramma moderno nei termini di una *Auflösung der Tragodie*, dissolvimento del tragico nella direzione del dramma non-tragico cristiano, inquinato dalla sensibilità del *romance* (vedi Lukács 1911/2002, 1982). Problema già affrontato da Friedrich Schlegel nei *Kritische Fragmente* (1797: 133–169), in cui si delineava un'antitesi tra antico e moderno fondata proprio sulla non applicabilità del genere tragico, risolvendo il passaggio dalla tragedia greca al *romance*. Con il *Fermo*, e definitivamente con i *Promessi sposi*, Manzoni sperimentava quello che Lukács (1962: 73) avrebbe definito il genere che è «la forma [...] dell'interiorità [...] la storia dell'anima»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> «Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen» (Schlegel 2014: 29).

<sup>18</sup> Da considerare anche il rapporto Kierkegaard e Lukács, per cui cfr. Hannay (2003).

## BIBLIOGRAFIA

- Annoni, C. (1977). *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Aristotele (1974). *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti. Milano: Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, G. (1965). *Teoria e prove di stile del Manzoni*. Milano: Silva.
- Bàrberi Squarotti, G. (1988). *Manzoni: le delusioni della letteratura*. Rovito: Marra.
- Bellorini, E. (a cura di). (1943). *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)* (Vol. I). Bari: Laterza.
- Beronesi, P. (1979). Il prologo storico di Manzoni. In L. Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800* (pp. 19–64). Roma: Bulzoni.
- Bossuet, J.-B. (1841). *Oraisons funèbres. Sermons*. In J.-B. Bossuet, *Œuvres* (Vol. II). Paris: Firmin Didot.
- Bossuet, J.-B. (1867–1875). *Sermons sur la Providence*. In J.-B. Bossuet, *Œuvres complètes de Bossuet*, publiées par l'abbé Migne. Paris: Migne.
- Bossuet, J.-B. (1881). *Maximes et réflexions sur la comédie; précédées de la lettre au P. Caffaro et de deux lettres de ce religieux, suivies d'une épître en vers adressée à Bossuet*. Paris: Librairie Belin.
- Bossuet, J.-B. (1945). *Traité de la concupiscence*. In J.-B. Bossuet, *Œuvres complètes* (Vol. II). Paris: Mequignon.
- Bossuet, J.-B. (1966). *Discours sur l'histoire universelle*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Bossuet, J.-B. (1988). *Oraisons funèbres*, a cura di J. Truchet. Paris: Garnier.
- Bottoni, L. (1983). Drammaturgia e sistemi letterari nel *Conciliatore*. *Lettere italiane*, 35, 61–79.
- Breme, L. A. G. dei marchesi di (1816). *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani*. Milano: Geigler.
- Camerino, G. A. (2006). *Dall'età dell'Arcadia al Conciliatore. Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*. Napoli: Liguori.
- Colognesi, S. (1964). Shakespeare e Manzoni. *Acme*, XVII, 239–276.
- Corbin, A. et al. (2016). *Histoire des émotions. I: De l'Antiquité aux Lumières. II: Des Lumières à la fin du XIX siècle*. Paris: Seuil.
- D'Angelo, F. (2014). L'animo in scena: i *Materiali Estetici* di Alessandro Manzoni. In G. Baldassarri et al. (a cura di), *La letteratura degli italiani, 4. I letterati e la scena* (pp. 1–13). Roma: Ad editore. Testo disponibile al sito [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397) [15/03/2018].

- Duranti, R. (1998). Italian Tradition. In M. Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 474–484). London and New York: Routledge.
- Fazio, M. (a cura di). (1993). *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*. Roma: Bulzoni.
- Forti, F. (1974). Lessing e la poetica drammatica del Manzoni. *Atti del Convegno di Studi manzoniani*. Roma: Accademia dei Lincei. Ora anche in F. Forti (1981). *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni*. Bologna: Zanichelli.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Garelli, G. (2001). *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*. Milano: Mondadori.
- Gavazzeni, F. (1987). Nota sui *Materiali estetici*. *Rivista di Letteratura italiana*, V, 2, 319–340.
- Golinelli, G. (2003). *La formazione del canone shakespeariano tra identità nazionale ed estetica (Inghilterra e Germania 1700–1770)*. Bologna: Pàtron.
- Guerci, L. (2008). *Uno spettacolo non mai più veduto nel mondo. La Rivoluzione francese come unicità e rovesciamento negli scrittori contro-rivoluzionari italiani (1789–1799)*. Torino: Utet.
- Guizot, F. (1821). *Vie de Shakespeare*. Paris: chez l'Advocat.
- Hannay, R. A. (2003). *Kierkegaard and Philosophy: Selected Essays*. London and New York: Routledge.
- Hegel, G. W. H. von (1907). *Phänomenologie des Geistes*. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung.
- Hegel, G. W. H. von (1963). *Fenomenologia dello spirito* (Vol. I), a cura di E. De Negri. Firenze: La Nuova Italia.
- Iber, C. (2004). Selbstbewußtsein und Anerkennung in Hegels *Phänomenologie des Geistes*. In A. Arndt ed E. Müller (a cura di), *Hegels Phänomenologie des Geistes heute* (pp. 98–117). Berlin: Akademie Verlag. Ora anche in C. Iber (2007). Autocoscienza e riconoscimento nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. *Rivista di Pratica Filosofia e di Scienze Umane*, 3, 9–28.
- Lessing, G. E. (1785). *Dramaturgie, ou Observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes, [...] traduit de l'allemand [...] de M. Lessing, par un Français [François Cacault], revu, corrigé et publié par M. Junker*. Paris: Junker, Durand neveu et Couturier.
- Lessing, G. E. (1956). *La drammaturgia di Amburgo*, a cura di P. Chiarini. Bari: Laterza.

- Lessing, G. E. (1959). Briefe, die neueste Literatur betreffend. In G. E. Lessing, *Gesammelte Werke* (Vol. II). München: Carl Hanser Verlag.
- Lonardi, G. (1965). *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*. Firenze: Olschki.
- Lonardi, G. (1991). *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*. Bologna: Il Mulino.
- Lukács, G. (1962). *Teoria del romanzo*. Milano: Sugar Editore.
- Lukács, G. (1982). Il problema del dramma non-tragico – L'estetica del romance. Tentativo di fondazione della forma del dramma non-tragico. In G. Lukács, *Scritti sul romance* (pp. 61–66 e 89–111), a cura di M. Cometa. Bologna: Il Mulino.
- Lukács, G. (1911/2002). Metafisica della tragedia. In G. Lukács, *L'anima e le forme* (pp. 229–262). Milano: SE.
- Manzoni, A. (1887). *Materiali estetici*. In A. Manzoni, *Opere inedite e rare* (Vol. III, pp. 149–200), a cura di P. Brambilla e R. Bonghi. Milano, Richiedei.
- Manzoni, A. (1912). *Carteggio*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi. Milano: Hoepli.
- Manzoni, A. (1973). *Il Conte di Carmagnola*. In A. Manzoni, *Opere*, a cura di R. Bacchelli. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Manzoni, A. (1986). *Tutte le lettere* (Vol. I), a cura di C. Arieti, con un'appendice di D. Isella. Milano: Adelphi.
- Manzoni, A. (1991). *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi. In A. Manzoni, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti (Vol. V, t. III). Milano: Mondadori.
- Manzoni, A. (2008). *Lettre à M. Chauvet*, introduzione e commento a cura di C. Riccardi. Roma: Salerno.
- Natale, M. (2013). *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*. Venezia: Marsilio.
- Pageaux, D.-H. (1994). Images. In D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée* (pp. 60–61). Colin: Paris.
- Parisi, L. (1999). Il tema della Provvidenza in Manzoni. *MLN*, 114, 1, 83–105.
- Petrocchi, G. (1975). Manzoni e le polemiche romantiche del 1816. In G. Petrocchi, *Lezioni di critica romantica*. Milano: Il Saggiatore.
- Pinna, G. (2003). La *Braut von Messina* di Schiller o della poetica in poesia. *Strumenti critici*, 2, 203–234.
- Proietti, P. (2008). *Specchi del letterario. L'imagologia*. Palermo: Sellerio.
- Rella, F. (1997). *L'estetica del Romanticismo*. Roma: Donzelli.
- Riccardi, C. (2000). Un grande intreccio teorico: la *Lettre à M. Chauvet*. Premessa a un saggio di commento. *Nuova rivista di Letteratura italiana*, III, 2, 461–494.

- Scarpati, C. (2005). Pietà e terrore nell' *Adelchi*. In C. Scarpati, *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana* (pp. 265–288). Milano: Vita e pensiero.
- Schiller, F. (1969). Sull'uso del coro nella tragedia. In F. Schiller, *Teatro* (trad. di B. Allason e M. D. Ponti). Torino: Einaudi.
- Schlegel, A. W. von (1814). *Cours de littérature dramatique*, 3 vol. Paris-Genève: J. J. Paschoud.
- Schlegel, A. W. von (1817a). *Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen* (Vol. III). Heidelberg: Mohr und Winter.
- Schlegel, A. W. von (1817b). *Corso di letteratura drammatica*, a cura di G. Gherardini. Milano: Giusti. Edizione moderna: Schlegel, A. W. von (1977). *Corso di letteratura drammatica [1808–1809]*, trad. di G. Gherardini, nuova ed. a cura di M. Puppo. Genova-San Salvatore Monferrato: Il melangolo.
- Schlegel, A. W. von (1846). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (zweiter Teil). Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung.
- Schlegel, K. W. F. von (1797). Kritische Fragmente. *Lyceum der schönen Künste, I Band, 2 Teile*, 133–169.
- Schlegel, K. W. F. von (1988). *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto. Napoli: Guida.
- Schlegel, K. W. F. von (2014). *Über das Studium der griechischen Poesie*. In F. Schlegel, *Ästetische und politische Schriften*. Berlin: Hofenberg.
- Sismondi, J.-C.-L. S. de (1837). *De la littérature du Midi de l'Europe*. Bruxelles: Dumont.
- Sozzi, L. (1998). *D'un siècle à l'autre. Le tournant des lumières*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1816). Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni (tradotto da P. Giordani). *Biblioteca Italiana, I, I, gennaio*, 9–18.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1820). *De l'Allemagne*. In Mme de Staël, *Œuvres complètes* (Vol. X). Paris: Treuttel et Würtz.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1830). *De la littérature*. In Mme de Staël, *Œuvres complètes* (Vol. IV). Bruxelles: Louis Hauman.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1981). *L'influenza delle passioni sulla felicità* (presentazione di V. Magrelli). Roma: Il melograno.
- Stendhal (2012). *Racine e Shakespeare (1822) e altri scritti sull'illusione. Con il Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo di Ermes Visconti*, a cura di L. Mori. Pisa: Edizioni ETS.
- Szondi, P. (1996). *Saggio sul tragico*, tr. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, intr. di S. Givone. Torino: Einaudi.

- Testi, M. (2009). *Tra speranza e paura: i conti con il 1789: gli scrittori italiani e la rivoluzione francese*. Ravenna: Pozzi.
- Ulivi, F. (1974). *Manzoni. Storia e Provvidenza*. Roma: Bonacci.
- Van Tieghem, P. (1947). *Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne* (Vol. III). Paris: F. Rieder & Cie.
- Varotti, C. (a cura di). (2006). *Manzoni. Profilo e antologia critica*. Milano: Mondadori.
- Visconti, E. (1986). *Notizia sul Romanticismo in Italia*, a cura di D. Isella. *Strumenti critici*, 50, 1, 93–102.
- Wiese, B. von (1967). *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (1948)*. Hamburg: Hoffman und Kampe.

#### MANZONI THEORIST OF THE TRAGEDY LOOKING AT EUROPE

##### Summary

Within the larger context of the debate on the theatre in the early 19<sup>th</sup> century Europe, the article aims at investigating the position of Manzoni, in particular with regards to theoretical problems such as dramatic structure, the refusal of Aristotelian rules, and the modern concept of tragedy. The reading of Shakespeare's *oeuvre* and of some critical essays (especially Lessing and Schlegel's ones) alternates with the writing of Manzoni's tragedies and theoretical texts. Finally, they point out the ideas of the Italian writer on theatre, in particular those regarding the chorus and the moral and public function of tragedy.

Keywords: *early 19<sup>th</sup> Century, European Debate on Theatre, Shakespeare, Manzoni, modern Tragedy, Theatre Morality.*



Attilio Motta\*

Università degli Studi di Padova

## TRADUZIONI E RISCRIITTURE: COME LAVORAVA NIEVO (GIORNALISTA)

Abstract: La lingua e le riviste francesi rappresentano per Nievo la mediazione di modelli culturali europei nonché il tramite di vere e proprie fonti testuali a cui il giornalista si rifà con riscritture che sono talvolta ai limiti della traduzione. L'attribuzione a Nievo di un articolo anonimo del *Corriere delle Dame* del 1859 in base a un pezzo coevo dell'*Uomo di Pietra* e il reperimento della loro fonte francese su *Le Monde illustré* forniscono un'occasione unica di confrontare tre testi e entrare nel laboratorio della scrittura per indagare il metodo di lavoro del letterato.

Parole chiave: *Nievo giornalista, francese come tramite linguistico e culturale, riviste ottocentesche, riscrittura e traduzione, attribuzione, modus operandi.*

### 1. INTRODUZIONE

È noto che se le traduzioni nieviane di autori transalpini si limitano ad alcuni testi del quarto libro delle *Contemplations* di Victor Hugo inseriti nell'ultima delle tre recensioni da lui dedicate all'opera<sup>1</sup>, il ruolo del francese si estende però (con l'eccezione 'classica' di tre testi da Saffo del 1856) a quello di lingua veicolare dell'intero *corpus* delle altre versioni nieviane (quasi tutte del 1859), di cui Iginio De Luca ha individuato con precisione il tramite (vedi Nievo 1964): *Il fiore delle canzoni* di Marino Vreto, pubblicato sulla *Ricamatrice* tra l'aprile e il maggio, deriva infatti dai *Contes et Poèmes de la Grèce moderne* editi in francese dallo stesso poeta greco (Vreto 1855); le numerose versioni da Heine (l'*Intermezzo*, *Barca* e *Sveglia* dalle *Foglie volanti* – errore nieviano per “fogli volanti” –, quattro capitoli della *Germania* e la romanza *Un Asra* dal *Romancero*), rimaste inedite vivente Nievo (con l'eccezione del *Pellegrinaggio a Kevlaar* dai *Notturni*, pubbli-

---

\* attilio.motta@unipd.it

<sup>1</sup> Cfr. l'articolo *Vittore Hugo e il Quarto Libro delle sue Contemplazioni* apparso in *La Ricamatrice* (xi, 17, 1° settembre 1858, pp. 132–133), ora in Nievo (2008: 119–129).

cato nel 1859 in una strenna)<sup>2</sup>, son tutte dipendenti dal volume *Poèmes et Légendes par Henri Heine* (Parigi, 1855); e le tre canzoni popolari tedesche – anch'esse lasciate manoscritte – erano state già tradotte in francese dallo stesso Heine nell'opera *De l'Allemagne* (pubblicata nel 1835 ma letta da Nievo nell'edizione del '55).

Un intermediario francese ha con ogni probabilità anche l'unica di cui non è identificata la fonte, l'anonima leggenda scozzese *Il figlio del setentrione* (*La Ricamatrice*, 1° maggio 1859), mentre per *I doni del Tereck. Ballata russa di Lermontov* (16 febbraio dello stesso anno nella medesima rivista) e per la fiaba *L'Angelo* di Andersen (*Giornale delle Famiglie*, 1° marzo 1860, con l'improbabile indicazione «dal danese») Patrizia Zambon sospetta la derivazione dalle traduzioni pubblicate rispettivamente sulle riviste *Il Caffè* (da Gaetano Branca nel giugno 1855) e *Letture di Famiglia* (gennaio '60)<sup>3</sup>.

Unica lingua straniera ben conosciuta da Nievo, il francese svolge più in generale il ruolo di mediatore per alcuni dei modelli culturali, filosofici e letterari più significativi per la sua formazione e le sue opere, non solo transalpini (Rousseau, Stendhal, Vigny, Balzac, George Sand, ma anche Sterne)<sup>4</sup>. Veicolo certo 'minore' di queste influenze fu anche la serie delle riviste francesi che circolavano in Italia al tempo, specie nelle redazioni dei giornali cui Nievo collaborava, e che talora egli cita nell'epistolario, le quali costituiscono però anche diretti modelli di tipologia, struttura, temi e toni per la sua attività giornalistica (che conta più di cento testi fra recensioni letterarie e teatrali, articoli satirico-umoristici, saggi, pezzi divulgativi, racconti morali), e talvolta funsero addirittura da vere e proprie fonti testuali rispetto alle quali il trattamento nieviano è ai limiti della traduzione, come dimostrano in particolare tre casi di dipendenza dalla *Revue des deux mondes* indagati da Sara Garau: il più antico riguarda la sesta parte degli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, pubblicata su *L'Alchimista Friulano* del 6 agosto 1854, e dipendente da una riflessione di Charles de Mazade, *Jasmin et la poésie populaire méridionale*, apparsa sulla *Revue* il 1° gennaio del medesimo anno, e taciuta, nonostante una «modalità di ripresa della fonte, che qui come altrove si avvicina alla traduzione»; di due anni dopo, il caso successivo riguarda proprio la prima recensione alle *Contemplations* di Hugo pubblicata il 24 agosto 1856 sulla *Rivista Veneta*, in parte dipendente da una di Gustave Planche sulla *Revue* del 15 maggio dello stesso anno, cui fa questa volta esplicito riferimento; posteriore di quasi altri due anni il terzo episodio, l'articolo satirico *Il progresso siamese*, edito

<sup>2</sup> Cfr. Strenna (1859: 126–128).

<sup>3</sup> Cfr. Nievo 2008: 129–132 (e 393–395), 171–173 (e 402–404).

<sup>4</sup> Cfr. in particolare Garau (2013) e relativa bibliografia.

sul *Pungolo* del 5 aprile 1858, che ha addirittura due fonti: la *Réception de l'ambassade française à Siam* di Peyre-Ferry, edita sull'*Illustration* il 23 maggio del 1857, e *Le royaume de Siam et une ambassade anglaise à Bangkok* di Charles Lavollée, pubblicato sulla *Revue* il 15 novembre dello stesso anno<sup>5</sup>.

Ora un nuovo caso viene ad aggiungersi a questa serie, con la particolarità che esso coinvolge non uno, bensì due articoli nieviani, il primo dei quali, sinora attribuito a Nievo solo in forma dubitativa da Patrizia Zambon (Nievo 2008: 64–67, 435–436), viene certificato nella sua paternità proprio dal confronto col secondo: e l'attribuzione è completata dal reperimento della chiara fonte francese di entrambi, come ho già segnalato altrove (cfr. Motta 2018). In questa sede, dopo una sintetica ma necessaria ricapitolazione della vicenda, procederò al confronto fra i tre scritti coinvolti.

## 2. UN NUOVO ARTICOLO DI NIEVO

L'articolo in questione si intitola *Il medico delle anime*, e apparve anonimo sul *Corriere delle Dame* dell'8 marzo 1859 (a. LVII, n. 10, p. 78). Eccone il testo:

### IL MEDICO DELLE ANIME.

Si dice che non son belle le cose che non vengono da lontano; ma senza dubbio in fatto di curiosità l'America ci manda le più squisite.

Il dottor Giuseppe Crandon di Charlestewn<sup>6</sup> osservò che se vi sono i medici del corpo ben vi potrebbero essere anche quelli delle anime. Egli decise di speculare a proprio vantaggio sopra la scoperta di questa nuova professione.

A tale effetto pubblicò<sup>7</sup> sopra molti giornali e fece affiggere ai soliti luoghi un avviso il quale notificava al pubblico che il celebre dottor Giuseppe Crandon *prenderà anime in cura ed anche in pensione, e si reca a dar consulti a domicilio per le interessanti e impalpabili malate*.

Per sei anni il celebre dottore rimase senza clientele, ma sul settimo fu più avventurato<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Garau (2013: 322, 319–321, 325).

<sup>6</sup> *Charlestewn* è probabile grafia erronea per *Charlestown*, nome di almeno cinque città degli Stati Uniti (in Indiana, Maryland, New Hampshire, Rhode Island e Wisconsin), oltre che di un quartiere storico di Boston.

<sup>7</sup> Come il successivo *pubblico*, è grafia che riflette lo scempiamento settentrionale, frequente in Nievo come in molte riviste dell'epoca.

<sup>8</sup> 'fortunato'.

Un ex-droghiere per nome Hovard<sup>9</sup>, sentendosi probabilmente l'anima malata, ricorse a lui per la guarigione.

Il dottore gli tastò il polso (dell'anima, s'intende), e, dopo matura ponderazione, decise che in un anno di cura lo assicurava guarito.

L'ex-droghiere, avvezzo a contrattare la cannella ed il pepe, volle mercanteggiare anche la salute dell'anima sua; e per quanto il dottore esigesse la mercede di venti dollari, stava fermo a non volerne concedere più di dodici.

S'accordarono, com'era facile a prevedersi, sui quindici, e l'esimio dottore commise l'imprudenza di pattuire che questa somma non gli sarebbe pagata che a guarigione riuscita. Conveniamone che, o il dottore aveva l'anima, cioè la testa, malata più del suo cliente, o che aveva una singolare confidenza nell'arte sua.

Il fatto sta che la cura incominciò, e se noi non ne diamo i particolari, gli è soltanto perchè i giornali americani passano sotto silenzio questo periodo importantissimo del loro racconto.

Dopo l'anno pattuito, il dottore pretese da Hovard i quindici dollari, e questi si rifiutò di pagarglieli col pretesto che la guarigione era tutt'altro che riuscita<sup>10</sup>, Pretendi di là, nega di qua, non c'era altro modo di conciliazione che andare ai tribunali.

Infatti la petizione fu intimata, la difesa fu opposta, e undici membri<sup>11</sup> del *giurì* sopra dodici sentenziarono che Hovard non dovesse pagare i quindici dollari a Crandon, non sentendosi egli l'anima perfettamente guarita. Il duodecimo giudice si astenne dicendo di dubitare fortemente che il citato Hovard avesse un'anima.

In America le sentenze devono adottarsi all'unanimità, per cui l'affare fu rimessa<sup>12</sup> ad una seconda seduta.

Crandon oppose allora che probabilmente l'anima di Hovard era incurabile, se in un anno di assidue cure non era guarita. Ma Hovard rimbeccò che l'anima sua era tanto poco incurabile che se a metà della cura il dottore non si fosse capricciosamente assentato per assistere ad un *meeting*, egli era certo che sarebbe risanata completamente. Ma la malaugurata partenza del medico le avea cagionato una ricaduta pur troppo irreparabile.

Questa volta il *giurì* fu unanime; giudicò pazzi tutt'e due i contendenti, e mandò il medico ed il malato in piazza a far ridere i monelli. Anche noi siamo dell'avviso di quest'ultimo *giurì*; ma se questa professione sognata dal dottor Crandon fosse possibile, confessiamolo che sarebbe anche in Europa d'un'urgente opportunità e d'un vantaggio immediato. Opineremmo che una facoltà *ad hoc* si istituisse in ogni università, che rimanessero aboliti per sempre gli sbadigli, i sospiri, e soprattutto le lamentazioni poetiche delle anime malate.

<sup>9</sup> Altra grafia erronea per *Howard* (come nell'articolo "gemello"); si noti l'uso della preposizione *per*, che appare un (iper)francesismo ('par nom').

<sup>10</sup> È forma toscaneggiante che alterna, al tempo e in Nievo, con *riuscita* (cfr. Mengaldo 1987: 51).

<sup>11</sup> Si noti la consueta preferenza nieviana per il numero undici (accompagnata nel pezzo a quella per un altro numero primo, il sette).

<sup>12</sup> Si tratta di un notevole francesismo, in quanto il participio passato è accordato ad *affaire* femminile (come il francese *affaire*).

Come accennato, la paternità nieviana del pezzo è certificata, oltre che da indizi minori, dalla sua sostanziale sovrapposibilità con l'articolo *Per le anime malate*, pubblicato un mese dopo, il 9 aprile 1859, sull'*Uomo di Pietra* (a. III, n. 15: d'ora in poi *UP*), a firma "Toderò", pseudonimo la cui riconducibilità a Nievo è assolutamente certa<sup>13</sup>:

No, no, no, no! non parlo con voi!

Appena strombettato il titolo, mi veggo venir intorno una calca confusa di zitellone ammuffite, di droghieri falliti, di commessi di studio in disponibilità<sup>14</sup>, di poetucoli sbagliati, e di primi amorosi tisici!

Sbagliate uscio, carini miei! Voi non avete malata l'anima ma il corpo. Picchiate dal dottor fisico qui presso che vi darà un consulto: io mi rivolgo unicamente e specialmente a quei disgraziati che hanno proprio l'anima malata come l'ho malata io.

Non è il pizzicor<sup>15</sup> dei sensi, non lo stomaco vuoto, nè il bisogno di toeletta che mi fa strillare. È proprio una malattia dell'anima, vera come un callo, ed assoluta come una prima donna. Del resto questi casi disperati non sono rari nel secolo del *Werther* di Goethe e del *Manfredo* di Byron<sup>16</sup>, ed è per questo appunto ch'io mi affrettai a scrivere un articolo per dare al colto pubblico e specialmente a voi, anime malate, la buona, la buonissima novella.

Il dottor Alberto Crandon di Nuova Yorch, spiritualista di professione, osservò che se le dotte e pietose cure d'una porzione preclarissima<sup>17</sup> dell'umana famiglia si dedicano a guarire i corpi malati dei loro simili, analoghe cure dovrebbero prestarsi a coloro che, sani di corpo, hanno pur l'anima affetta da qualche malattia.

Detto, fatto, si sfregolò le mani ed appese fuori della propria finestra il seguente cartello:

*Alberto Crandon, dottore spiritualista, cura e guarisce le affezioni morali sì croniche che acute: fa visite a domicilio e prende anime in pensione: assume cure a cottimo e fa abbonamenti: il tutto a prezzi discretissimi.*

<sup>13</sup> Per l'articolo cfr. Nievo (2015: 678–683). L'attribuzione dello pseudonimo è garantita da una dichiarazione dello stesso Nievo nella lettera alla madre del 21 febbraio 1858: «Hai ricevuto i giornali dallo Zio Augusto? Sull'*Uom di Pietra* le corrispondenze da Nizza e Venezia e gli articoli firmati SSSSS ed Arsenico son miei. Ti prego a non perder quei giornali» (vedi Nievo 1981: 479).

<sup>14</sup> «stato d'impiegato civile o di milite, che rimandisi a tempo dal servizio che prestava, con parte di stipendio, o tutto, potendo essere quandochessia richiamato»: così il *Dizionario* Tommaseo-Bellini (1861–1879, d'ora in poi *TB*), peraltro critico sull'uso del termine, cui pone accanto due croci, e della locuzione, a cui preferirebbe *a disposizione*; oggi si direbbe 'in mobilità'.

<sup>15</sup> 'prurito', 'smania' (è dantismo, *Inf.* XXIX, 81).

<sup>16</sup> Il poema drammatico in tre atti *Manfred* (1817), di forte impronta romantica, mette in scena il senso di colpa del protagonista per un inconfessabile peccato.

<sup>17</sup> 'illustrissima' (lett.); il doppio superlativo rientra nel gusto nieviano per l'accumulo delle alterazioni.

Il cartello dell'audace novatore<sup>18</sup> stette appeso alla sua finestra due anni, senz'altro un uomo bussasse alla porta colla premeditata intenzione di farglisi cliente.

Allora il pratico spiritualista prese la risoluzione di aggiungere: *a prezzi discretissimi e posticipati*.

Quest'ultima parola scritta a grandi caratteri fermò l'attenzione del signor Giorgio Hovard, onesto ex-droghiere che si accorgeva da qualche tempo di aver l'anima gravemente ammalata.

Risalendo dall'ultima parola del cartello alla prima capì che era il suo caso e si precipitò nella stanza del dottor Crandon. Incontro commoventissimo! Come di due pallottoline di mercurio che si fossero corse dietro per tutta la tavola, prima di amalgamarsi.

Il dottore tastò il polso all'anima del signor Hovard, capì di che si trattava, e giudicò necessario un anno di cura.

Un anno! corbezzoli, non è poco! Ma trattandosi che per quaranta franchi il dottore in capo a quel termine guarentiva<sup>19</sup> la completa guarigione, Hovard si rassegnò.

Non narremo gli episodii, i particolari e le vicissitudini della cura che fu continuata e condotta a termine d'ambe le parti con rara costanza. Dico soltanto che in capo all'anno fissato il dottore fu preciso a pretendere i quaranta franchi affermando già susseguita in merito<sup>20</sup> delle sue prescrizioni la guarigione dell'anima del signor Hovard.

Hovard rifiutò affermando dal canto suo che l'interessante ammalata anziché essersi pienamente ristabilita avea da ultimo peggiorato in modo spaventevole. Crandon trattò questa ragione come un pretesto trovato per negare la somma e ricorse al Tribunale.

La perizia sull'anima del signor Hovard diventava indispensabile, ed essendo un caso non previsto dai codici americani, lasciarono che sentenziasse la scienza infusa dei signori giurati.

Il consesso era composto di dodici membri, numero poco prediletto dagli studiosi della cabala<sup>21</sup>. Essi udirono le ragioni e le obiezioni, le prove e le eccezioni, il fatto e la negativa<sup>22</sup>, il pro' ed il contro. Ascoltarono con raccapriccio la irreparabile ricaduta dell'anima rea convenuta quando un capriccio del medico curante che avea voluto assistere ad uno spettacolo di corse l'avea lasciata per tre giorni in balia di sè stessa.

Ah, sconsigliato dottore Crandon<sup>23</sup>! gli è così dunque che voi mettete a frutto le vostre filantropiche invenzioni!? Chi vi ha insegnato a cominciar le cose ed a non

<sup>18</sup> 'innovatore' (è forma ottocentesca).

<sup>19</sup> Forma concorrente di *garantiva*. Si noti il 'che' polivalente nel precedente *trattandosi che*.

<sup>20</sup> 'conseguita per merito' (con raro uso trans. e sign. non attestato dai dizionari, che si limitano a 'seguire').

<sup>21</sup> Cfr. *supra*, nota 15.

<sup>22</sup> 'la negazione' (TB).

<sup>23</sup> 'sconsiderato', 'che agisce senza riflessione'; si noti l'assenza di apocope in *dottore*, tratto diffuso in Nievo.

terminarle? a far il civettone<sup>24</sup> colle anime, ed a piantarle sul più bello? a principiare un miracolo ed interromperlo per un *steeplechaise*?<sup>25</sup>...

Undici giurati decisero che poichè l'anima rea convenuta sfuggiva alla perizia dei tecnici americani, il suo legittimo possessore soltanto poteva farsi giudice e garante della guarigione, e che siccome il possessore suddetto, l'infelice ex-droghiere Hovard, affermava per giuramento esser dessa<sup>26</sup> ridotta a peggiore stato di prima, così il dottor Crandon non aveva attenuto i patti stabiliti e non poteva pretendere neppur un soldo della somma pattuita.

Il duodecimo giurato che aveva letto Voltaire giudicò a parte che riteneva invalido e nullo il contratto perchè era assai dubbio che l'infelice droghiere Hovard possedesse un'anima.

Per quel giorno fu nullo il giudizio, giacchè in America non si decide che all'unanimità, ma la cosa ha fatto chiasso e sorsero a migliaia gli uomini e le donne patetiche che pretesero di aver un'anima e di sentirla malata. Il dottore Crandon sopprese dal suo cartello quella brutta parola *posticipato* ed è sulla via di diventar milionario come il benemerito Pagliano<sup>27</sup>: – Oh nobilissimo esempio!

Animato da filantropico successo, io mi professo<sup>28</sup> tosto di impartire all'Europa i benefizii della scoperta americana.

Ebbi dal dottor Crandon e da altri distinti luminari della nuova scienza la migliore ricetta. Siccome peraltro il progresso d'una dottrina qualunque deve esser continuo, così io ho pensato di riprenderla al punto dove l'illustre inventore l'ha condotta, e di non tornare ai primi passi del pagamento posticipato.

All'usanza dei pronti contanti, mi trovo eccitato<sup>29</sup> anche dalla necessità di guarire l'anima mia in certe sue piaghe abituali.

Come? direte voi – guarir l'anima coi denari? lo spirito colla materia?

Eh, signori miei, e chi conosce appuntino<sup>30</sup> gli intimi e misteriosi legami che uniscono lo spirito alla materia? Io solo, unico depositario della nuova scienza in Europa, ho diritto di conoscerli.

Non espongo dunque nessun cartello; ma fin d'ora mi metto a disposizione del pubblico pel canale cortese dell'*Uomo di Pietra*.

*A pagamento anticipato* guarentisco la guarigione anche delle anime tische in ultimo grado. La ricetta è infallibile. Soltanto prevengo i signori malati che chi

<sup>24</sup> «per dispr. d'Uomo che con più vanità e malizia che garbo civetta con femmine» (TB).

<sup>25</sup> Grafia erronea (e francesizzante?) per *steeplechase*, 'corsa a ostacoli' (ingl.)

<sup>26</sup> 'essa': aulicismo che mima qui il formalismo del linguaggio giuridico, come il successivo *non aveva attenuto i patti*, con uso transitivo (attestato però come comune da TB) del verbo solitamente riflessivo.

<sup>27</sup> Il baritono e farmacista Girolamo Pagliano (1801–81), inventore di un fortunatissimo sciroppo purgativo che veniva venduto avvolto nel libretto *La medicina dei padri di famiglia* (Firenze, Le Monnier, 1844), vero e proprio *best seller* della metà del secolo.

<sup>28</sup> 'proclamo', con uso del rifl. a reggere una prop. sub. che non è attestato dai dizionari.

<sup>29</sup> *All'usanza... eccitato* vale 'sollecitato all'uso'.

<sup>30</sup> 'minuziosamente'.

pretende la restituzione del pagamento per fallita guarigione, ha a suo carico la prova dell'esistenza non solo, ma anche della malattia dell'anima sua.

Si sa il numero degli abitanti del globo nel secolo XIX: ma quello delle anime?

– La statistica non se ne cura. Lo sapranno e lo diranno i posteri!

TODERO.

Appare evidente come il nucleo narrativo del pezzo sia il medesimo del *Medico delle anime*: la circostanza e la contiguità temporale tra le due pubblicazioni sono peraltro assolutamente in linea con altri casi in cui Nievo riutilizza i medesimi materiali per articoli destinati a riviste diverse; nel caso in questione, inoltre, la precedenza del *Medico delle anime* appare non solo editoriale, ma, come vedremo meglio tra poco, anche compositiva: il raccontino infatti è più lineare e meno ricamato rispetto all'articolo di *UP*, il cui titolo peraltro riprende proprio il sintagma finale del primo.

### 3. LA FONTE FRANCESE

Un'attenta analisi linguistica del *Medico delle anime* evidenzia però almeno un paio di indizi fortemente francesizzanti, tanto da aver fatto sospettare a chi scrive che essi potessero essere non il frutto di un'oltranza attiva di Nievo, ma di una sua inerzia traduttoria; d'altra parte la presenza nel pezzo di nomi propri ha reso più facile la ricerca con gli strumenti informatici, tanto che la biblioteca digitale *Gallica* ha consentito di individuare senza ombra di dubbio la fonte nella parte finale dell'articolo *Courrier du palais*, pubblicato su *Le Monde illustré* (sottotitolo «Journal Hebdomadaire») del 29 gennaio 1859 (III, 94, p. 78), a firma Petit-Jean.

La rivista, nata nell'aprile del 1857, era un settimanale d'attualità costituito di 16 pagine in folio dal costo di 30 centesimi, aveva sede presso la Librairie Nouvelle di Boulevard des Italianes 15, e, secondo lo studioso francese Jean-Pierre Bacot (2005: 76–78), era edita all'epoca dal proprietario di questa, ossia il semisconosciuto Achille Bourdilliat, già direttore del *Moniteur universel*, anche se *Gallica* riporta come suo direttore lo scrittore di origini spagnole Charles Yriarte; di orientamento filoimperiale, essa era ampiamente occupata da illustrazioni («gravures») per lo più non originali, ma recuperate dai tabloid inglesi, particolare che se non altro segnala come una certa *nonchalance* nel riuso dei materiali editoriali non fosse ad esclusivo appannaggio delle riviste italiane o di Nievo, come si ricava peraltro indirettamente dall'avvertenza, posta tra le informazioni sotto la testata, che «La reproduction et la traduction sont interdites».

Più complicato capire a chi corrisponda il nome dell'autore Petit-Jean, se si tratti di un *nom de plume* o di un cognome, nel qual caso si aprirebbero diverse possibilità. Non ci addentreremo tuttavia nella questione, che non

è centrale per i nostri fini, in quanto è piuttosto evidente come l'attenzione nieviana per il modello non derivi dall'autore, ma dalla gustosità dell'aneddoto riportato, che si disponeva naturalmente ad essere utilizzato ai suoi scopi, in direzioni pure apparentemente contraddittorie, e cioè da un lato nel senso di una sua riproposizione narrativa tendenzialmente fedele a fini di intrattenimento, e dall'altro nella sua parziale deformazione e nel suo progressivo adattamento alla natura umoristico-satirica, ma anche politica, del giornalismo nieviano maggiore<sup>31</sup>.

L'articolo de *Le Monde illustré* tratta di ambienti giudiziari, e in particolare sembra prendere di mira l'abuso del ricorso ai tribunali per questioni di piccola entità o relative comunque alla sfera letteraria e culturale. Più nel dettaglio esso inizia citando il drammaturgo *vaudeville* e librettista parigino Eugène Scribe (1791–1861) e i personaggi della sua *pièce* *La camaraderie ou la Courte échelle* (*Il cameratismo*, 1837), in particolare l'avvocato spiantato de Varennes, pretendente la mano della nobile Agathe de Miremont, nonostante l'opposizione del padre di lei. Prosegue parlando poi di una accusa di plagio a Théodore Barrière, altro commediografo parigino (1823-78), famoso per *Le feu au couvent* (*Fuoco al Convento*, 1859), ma qui citato per la precedente *Cendrillon* (*Cenerentola*, 1858), che era stata additata per essere stata ripresa da un testo tedesco. Per dimostrare l'assurdità di risolvere dispute letterarie con carte bollate, l'articolista ricorda poi il letterato Edmond About (1828–85), il quale aveva risposto all'accusa che il suo romanzo *Tolla* (1855) avesse modelli italiani con la successiva produzione<sup>32</sup>, e Charles-Guillaume Étienne, attaccato per l'opera *Les deux gendres* (1810); diverso – prosegue Petit-Jean – se l'offesa riguarda la vita privata, come accaduto al pianista ginevrino Sigismund Thalberg (1812–71), tirato in ballo in una storia di prostituzione parigina quando in realtà si era già trasferito a Napoli; il redattore racconta quindi un aneddoto relativo alla lite tra lo strillone del *Figaro-Programme* e il direttore del teatro *Délassements-Comiques*, Sari, condannato a risarcire il primo, che aveva cacciato a calci nel sedere, ospitandolo all'interno dello stabile.

È a questo punto che l'articolista invita a gustare quella che definisce una «friandise judiciaire» (ossia una “chicca giudiziaria”) che arriva «en ligne droite» dagli Stati Uniti, e inizia a raccontare la storia che fa da modello a Nievo:

---

<sup>31</sup> Che è quanto accade anche nel caso del *Progresso siamese* rispetto al diverso orientamento politico delle sue fonti (vedi Garau 2013: 325).

<sup>32</sup> Secondo Garau (2013: 318n), alle «ciancie di About» Nievo fa polemico riferimento nella *Corrispondenza da Venezia* del 2 ottobre 1858 (*UP*, II, 40: cfr. Nievo 2015: 577–578), con probabile allusione proprio al romanzo *Tolla*, «di ambientazione romana», pubblicato a puntate sulla *Revue des deux Mondes* nel 1855.

[...]

Veillez bien maintenant déguster, comme il convient, cette friandise judiciaire qui nous arrive en ligne droite des États-Unis d'Amérique.

Joseph Crandon, citoyen de l'État du Maine<sup>33</sup>, se sentait l'âme malade; le vice l'envahissait, que c'en était pitié. Il alla trouver le révérend Hiram Osgood, un médecin d'âmes de ce pays-là, qui passe pour un homme habile et opérant dans les prix doux. Le docteur hocha la tête: l'âme de Joseph Crandon lui paraissait diablement avariée; néanmoins il consentit à en entreprendre la guérison. Pour prix de ses soins, il demanda quinze dollars, – et ces conventions furent constatées par un acte en due forme.

Quinze dollars pour nettoyer l'âme de Joseph Crandon! y aviez-vous bien pensé, honnête Osgood, quand vous avez entrepris ce travail surhumain!

Au bout d'une année, le docteur était à bout d'efforts et de peines; mais l'âme de Crandon ne s'en portait pas mieux, et la preuve, c'est que lorsque le docteur a réclamé ses quinze dollars, Crandon les lui a carrément refusés: «Pas de guérison, pas de salaire, a dit Crandon; guérissez-moi ou laissez-moi tranquille!»

Le révérend Osgood, qui ne soigne pas les âmes pour l'amour de Dieu, a, en vertu de son acte, assigné son malade devant la cour de Columbia!

– Eh quoi! s'écrie-t-il, j'aurai épuisé sur cette âme corrompue tout mon temps et toute ma science, j'aurai prêché et reprêché ce malheureux *ad sudorem*, et, sous prétexte qu'il n'est pas guéri, il me refusera mon salaire! Hercule a nettoyé les écuries d'Augias, mais Hercule était un demi dieu: moi qui ne suis qu'un simple mortel, puis-je être tenu à l'impossible?

– Comparaison aussi fausse qu'impertinente, répond le citoyen Crandon! Mon âme était malade, c'est vrai; souillée d'ordures, c'est vrai; mais non pas incurable. Un peu de soin aurait suffi pour la purger de son mal. Déjà elle était en train d'être sauvée quand le docteur l'a quittée brusquement pour s'en aller, dans un meeting de Jonesport<sup>34</sup>, jouer à l'homme politique: elle a alors éprouvé une rechute et voilà comment elle se trouve aujourd'hui plus éloignée de la guérison qu'auparavant. En résumé, damné pour damné, je préfère l'être avec quinze dollars de plus dans ma poche.

Sur douze jurés, onze ont opiné en faveur du docteur. Le douzième a émis un vote contraire «attendu, a-t-il dit, qu'il ne paraissait pas démontré que Crandon eût une âme à sauver». La faim – ce moyen de persuasion à l'usage des jurys anglais et américains – a été impuissante à concilier ces divergences et à amener un verdict unanime. L'affaire a été renvoyée à une prochaine session.

Si jamais vous trouvez un procès plus joli que celui-là, je consens à perdre mon nom de...

PETIT-JEAN.

<sup>33</sup> Il cognome è attestato in New England, e uno Joseph Crandon «son of Philip Crandon [...], was born in Fairhaven, July 21, 1802, and died August 21, 1883» (Cutter 1908: 1869).

<sup>34</sup> Piccola località marina del Maine, con poco più di un migliaio di abitanti (allora e oggi).

L'identificazione della fonte appare certa, e sebbene a rigore non sia impossibile immaginare un'ulteriore intermediazione per il tramite di una delle tante riviste (francesi o italiane) del tempo, tale evenienza appare scongiurata dai passaggi più fedeli (calchi, etc.) e anche dalla natura "nieviana" delle modifiche.

D'altra parte se il reperimento del modello estende quantitativamente e cronologicamente la casistica di un *modus operandi* nieviano, tanto da far valutare opportuna un'indagine più sistematica alla ricerca di ulteriori episodi del genere, esso ha anche una sua eccezionalità in quanto la derivazione dalla fonte non di uno, ma di ben due pezzi nieviani, tra loro vicini nel tempo ma non privi di differenze, ci mette nella condizione più unica che rara di entrare nel laboratorio redazionale dell'autore e verificare il suo metodo di lavoro in relazione alla differente destinazione editoriale e agli scopi ad essa connessi.

#### 4. IL CONFRONTO FRA I TESTI

Una prima considerazione, puramente quantitativa, riguarda la diversa estensione dei tre pezzi: la fonte francese conta infatti, nella porzione interessata, 2642 caratteri; la prima versione nieviana, quella di *CD*, arriva a 3382, mentre la seconda, quella di *UP*, è quasi raddoppiata rispetto alla precedente: primo segno evidente di come la modalità "ciarliera" adottata per il principale giornale umoristico-satirico milanese del tempo spingesse l'autore a una revisione più massiccia della struttura e del tono dell'aneddoto su cui inizialmente aveva effettuato interventi minori seppur non privi di interesse. Per rendere praticabile un confronto fra i tre testi che metta in evidenza le differenze narrative e strutturali, ho costruito una tabella che ne riporta le sequenze essenziali:

(a) COURRIER DU PALAIS	(b) IL MEDICO DELLE ANIME	(c) PER LE ANIME MALATE
Breve introduzione su aneddoto gustoso	Breve introduzione su aneddoto gustoso	Ampia e satirica introduzione sui destinatari dell'aneddoto
Il cittadino del Maine Joseph Crandon avverte la propria anima malata	Il dottor Giuseppe Crandon di Charlestewn pensa che se ci sono i medici del corpo ci possono essere anche quelli delle anime	Il dottor Alberto Crandon di NY, spiritualista, pensa che se ci sono i medici del corpo ci possono essere anche quelli delle anime
e si rivolge al reverendo Osgood, locale "medico delle anime"	Decide quindi di offrire i suoi servizi e pubblica un annuncio	Decide quindi di offrire i suoi servizi e pubblica un annuncio

		Dopo due anni, non essendosi presentato nessuno, aggiunge all'annuncio "a prezzi discretissimi e posticipati"
	Al settimo anno l'ex droghiere Howard si rivolge a lui,	Quest'ultima parola attrae l'attenzione dell'ex droghiere Giorgio Hovard, che va dal dottore.
	Crandon lo visita e gli assicura la guarigione in un anno	Crandon lo visita e gli assicura la guarigione in un anno
Questi lo prende in cura per 15 dollari e gli fa firmare un contratto.	Dopo un mercanteggiamento i due pattuiscono un compenso di 15 dollari a guarigione avvenuta.	Hovard accetta la terapia per 40 franchi.
Dopo un anno, Crandon non è guarito ma il reverendo pretende il compenso e lo porta in tribunale.	Dopo un anno Crandon pretende il compenso, Hovard sostiene di non esser guarito, si va in tribunale.	Dopo un anno Crandon dichiara l'anima guarita e pretende il compenso, ma Hovard sostiene di star peggio: si va in tribunale
Il reverendo sostiene Crandon incurabile, questi accusa l'altro di aver interrotto la cura recandosi ad un <i>meeting</i> politico a Jonesport (Maine).		Ci vorrebbe la perizia, si lascia la parola ai 12 giurati, che ascoltano ragioni e obiezioni e apprendono della ricaduta dell'anima per un'assenza del medico recatosi a uno spettacolo di corse. Commento ironico del narratore sulla sua imperizia.
11 giudici danno ragione al medico, il 12° vota contro perché non si sa se Crandon ha un'anima: si rinvia a nuovo giudizio.	11 giudici danno ragione ad Hovard, ma il 12° si astiene dubitando che egli abbia un'anima: per le regole americane si va a nuovo giudizio.	11 giurati danno ragione ad Hovard, ma il 12° dubita che egli abbia un'anima: per le regole americane il giudizio è nullo.
	Crandon sostiene Hovard incurabile, questi accusa il medico di aver interrotto la cura per un <i>meeting</i> .	
	Il giuri dichiara pazzi entrambi.	Il processo ha attirato l'attenzione, Crandon ha tolto "posticipato" e ha fatto soldi.
	Se la professione esistesse sarebbe utile in Europa per eliminare gli sbadigli.	Il redattore professa di voler importare la pratica in Europa, ristabilendo il pagamento anticipato, ma avverte che in caso di mancata guarigione sarà necessario dimostrare di avere l'anima per essere risarciti.

Per dar corso ordinato al doppio confronto, analizzeremo prima le differenze tra (b) e (a), quindi quelle tra (c) e (b). Nella prima versione Nievo rispetta tendenzialmente la struttura agile dell'aneddoto, come dimostra il fatto che esso è introdotto da una frase sostanzialmente sovrapponibile alla fonte, ma ciò non significa che egli non intervenga in maniera significativa sui presupposti stessi della storia, con una serie di modifiche:

1. La prima è quella strutturale di mutamento di ruoli e personaggi che si concretizza anche in una traslazione di nome e nella scelta del titolo: la funzione svolta dal reverendo Osgood, infatti, passa a un medico, chiamato Crandon, che nell'aneddoto francese era il nome del paziente, mentre questi diviene l'ex droghiere Howard; nel passaggio dalla coppia reverendo/cittadino a quella medico/commerciante avvengono dunque due mutamenti importanti: da un lato il ruolo religioso, forse ritenuto insieme ingombrante e limitante le possibilità satiriche, viene sostituito con quello medico, che calamiterà tutta l'ironia del pezzo e, coerentemente, ne "conquista" il titolo: scelta sulla quale può aver avuto un ruolo il modello del romanzo *Stello ou le diable bleu* di Alfred de Vigny (1832), capostipite della tradizione dei "medici delle anime", che, tradotto nel 1835, Nievo aveva letto in gioventù, traendone forse anche delle suggestioni per l'*Antiafrodisiaco*<sup>35</sup>. Dall'altro la specificazione "commerciale" del paziente apre al pezzo anche la dimensione moralistica sulla società borghese americana, la cui individuazione vuole essere forse più evidente nella precisazione geografica di una città (Charlestown) rispetto a uno stato (Maine), e che è presente in altre opere di Nievo, dal *Barone di Nicastro* (in cui compare anche il motivo giudiziario) all'articolo *Gli ultimi amanti delle illusioni*, del 1860<sup>36</sup>.

2. Coerentemente a queste premesse, l'iniziativa passa dal paziente al medico, che Nievo caratterizza con finalità "venali", attribuendogli un sillogismo assente nel modello ("poiché esistono i medici del corpo, allora possono esserci anche quelli delle anime") e la pubblicazione dell'annuncio

<sup>35</sup> Cfr. Nievo 1981: 136 (19.7.50): «Voglio darti a leggere un romanzo un po' umoristico, [...] I diavoli turchini; e ti assicuro che se i diavoli turchini sono tanto spaventosi, non trovo nella mia immaginazione un genio tanto orribile che possa dipingermi i loro fratelli, color di fuliggine»; Fausta Samaritani scrive che il volume, A. Di Vigny, *Stello o i diavoli turchini*. Prima versione italiana di Luigi Masieri, Milano, Truffi, 1835, compariva nella biblioteca di Nievo, legato «da un'unica copertina» insieme al *Viaggio sentimentale* di Sterne «tradotto da Didimo Chierico (Ugo Foscolo), nell'edizione milanese del 1933» (Samaritani & Zambon 2002: 56). Per le possibili influenze sulle opere nieviane, cfr. Gorra 1985: 582 ss. e Chaarani Lesourd 2002.

<sup>36</sup> Cfr. Ippolito Nievo, *Il Barone di Nicastro* (in Nievo 1967), in part. il cap. XVI, in cui il protagonista viene arrestato appena sbarcato a New York, e subisce un grottesco processo da cui si salva con il pagamento di una multa; e Arsenico, *Gli ultimi amanti delle illusioni*, *UP*, IV, 9, 21 gennaio 1860, in Nievo (2015: 698–706).

con la chiara intenzione di far soldi. In linea con questo indirizzo, Nievo inserisce inoltre il mercanteggiamento sul prezzo della terapia, con evidente intento di satira del materialismo americano.

3. Altra importante innovazione strutturale è la duplicazione del processo: nel modello infatti il rinvio a un nuovo giudizio lascia spazio a un finale aperto, mentre Nievo anticipa la sentenza non unanime, che, seppur non particolarmente motivata, gli consente di rinviare lo scambio di accuse al secondo processo, il quale non è semplicemente annunciato, ma svolto. Il raccontino ne deriva una maggiore complicazione, ma guadagna un finale umoristico con la seconda sentenza, che dichiara pazze entrambe le parti.

4. Questa tendenza all'articolazione è tanto più significativa in quanto procede di pari passo a un fenomeno apparentemente contrario, e cioè l'eliminazione dei discorsi diretti dei personaggi e della teatralizzazione dibattimentale: in Nievo infatti il racconto vince sul discorso, e la sintesi della voce narrante sulla plurivocità della fonte.

5. Inoltre, se Nievo non aveva toccato l'introduzione, all'aneddoto aggiunge però una conclusione contestualizzante, con il riferimento all'utilità che la professione avrebbe per eliminare gli sbadigli in un'Europa che è evidentemente in preda ad una crisi di sonno. Essa contiene una chiara allusività politica che nel metodo non è diversa da quella di una parte significativa della sua produzione giornalistica, e nel merito rimanda alla lunga attesa, propria del "decennio di preparazione", di qualcosa che smuova l'equilibrio politico rimettendo in moto il processo unitario nazionale.

Le tendenze accennate nella prima rielaborazione sono ancora più evidenti nella seconda, da (b) a (c), sebbene con alcuni riavvicinamenti ad (a):

6. Innanzitutto cambia il titolo (scelta che ha però anche motivi editoriali: due articoli con lo stesso titolo, seppur su giornali diversi, avrebbero potuto essere notati: e infatti Nievo fa così tutte le volte che si trova a 'riciclare' un suo pezzo); di (b) Nievo conserva la parola *anime*, ma sposta l'attenzione dal *medico* alla *malattia*, recuperando così, come in un singolare domino da *coblas capfinidas* (o da «lascia e prendi») la frase finale dell'articolo precedente.

7. A questo collegata, sebbene decisamente meno obbligata, è la modifica successiva: infatti il brevissimo prologo di (a) e (b) viene sostituito da una lunga introduzione umoristica che, partendo appunto dal titolo, instaura la modalità allocutoria assente nei modelli – se si eccettua l'ultimo capoverso di (a) – e tanto cara invece al Nievo giornalista maggiore (nonché parte essenziale dell'effetto colloquiale che caratterizza la sua prosa). Nella nuova introduzione trovano posto tanto la caricatura di tipi umani, con relativa deformazione linguistica (*zitellone*, *poetucoli*, ma anche, autoironicamente, *strombettato*), quanto una vena lievemente malinconica, troppo esile per

autorizzare interpretazioni autobiografiche, ma non estranea ad altri scritti nieviani, e non incompatibile, alla luce di quanto si vedrà poi, con una lettura politicamente allusiva.

8. Assistiamo poi a un nuovo cambio della città (da *Charlestewn* alla più nota *Nuova Yorch*) e del nome del protagonista, che passa da Giuseppe (ritenuto forse troppo “provinciale”) ad Alberto e si guadagna anche la definizione di *spiritualista*: evidente come l’innalzamento “filosofeggiante” del registro che ne consegue sia funzionale all’effetto dissacrante cui egli è sottoposto. D’altronde l’*amplificatio* a fini antifrastici è costante nelle scelte stilistiche: una frase semplice e diretta di (b) come *se vi sono i medici del corpo* diventa in (c), senza alcun aumento di informazione ma con risultato ben diverso, «se le dotte e pietose cure d’una porzione preclarissima dell’umana famiglia si dedicano a guarire i corpi malati dei loro simili», dove si nota, oltre alla tendenza perifrastica, la doppia aggettivazione, l’allitterazione (della *p*) e il ricercatissimo superlativo, che contribuiscono all’effetto “perverso” e allo scopo umoristico.

9. La seconda innovazione “strutturale” è l’articolazione narrativa relativa all’esposizione del cartello, che appare come uno sviluppo dell’attesa di sette anni concepita in (b) e assente nel modello francese: in (c) all’esposizione del primo cartello segue infatti un insuccesso che cessa solo quando il medico si risolve a specificare che il pagamento sarà posticipato. Si tratta con tutta evidenza di un rafforzamento della satira antiborghese, cui ancora una volta partecipa coerentemente il piano linguistico, con inserti quali *si sfregolò le mani e cure a cottimo*, che demistificano qualunque *allure* di nobiltà dell’attività del medico, la cui definizione di *pratico spiritualista* è tendenzialmente ossimorica e dunque dissacrante rispetto al solo epiteto precedente; il referenziale *celebre dottore* di (b) si innalza (con *variatio* ed ironia) in *audace novatore*, mentre all’*ex-droghiere* viene preposto l’aggettivo *onesto*, quasi a suggerire sottilmente che la sua malattia, più che una patologia personale, sia qualcosa di fisiologicamente connesso al mestiere che ha svolto.

10. A questa complicazione fa invece da contraltare l’eliminazione della contrattazione tra medico e paziente inserita in (b) con scopi non diversi, ma con una trovata forse più banale e allo stesso tempo narrativamente onerosa; (c) è più vicino ad (a) anche nell’espunzione del riferimento ai giornali americani, sviluppo in (b) di quello presente nella brevissima introduzione di (a). La scelta può essere dettata forse dall’intenzione di non calcare troppo la mano sulla localizzazione della storia, e avere quindi finalità “generalizzanti”, per non dire che Nievo può aver avvertito eccessiva la citazione di fonti americane nel momento in cui fruiva di quella francese.

11. Una terza aggiunta strutturale in (c) è la necessità della perizia, che prende il posto del lungo dialogo di (a), cui è comunque strutturalmente

più vicino in questa zona: sembra che qui Nievo voglia mettere a frutto la propria formazione giuridica (e la conoscenza che gli deriva anche dal processo subito a partire dal 1857 per l'*Avvocato*) per dettagliare la procedura e utilizzare a scopo ironico il connesso lessico tecnico e gergale (*ragioni, obiezioni, prove, eccezioni, fatto, negativa, pro' e contro*). In prossimità della stessa si noti *en passant* anche la frase inserita a commento del collegio giudicante costituito da 12 membri, «numero poco prediletto dagli studiosi della cabala»<sup>37</sup>: più che per un valore negativo in sé, tuttavia, è probabile che esso non soddisfi Nievo in quanto si scosta dal suo numero preferito, l'11, ritenuto carico di valori simbolici positivi, cui egli allude più volte nei suoi scritti (seppur sempre in tono scherzoso).

12. La successiva innovazione riavvicina (c) ad (a) per quanto riguarda il numero dei processi, in quanto ripristina la sequenza tra il voto in dissenso dell'ultimo giudice e la nullità del processo stesso, senza far menzione di un secondo giudizio. Significativa anche l'evoluzione del particolare relativo all'assenza del medico come causa addotta per la mancata guarigione dell'anima, che, semplificato in (b) ad un indefinito *meeting*, rispetto a quello politico di (a), ritrova in (c) una caratterizzazione, ma di natura sportiva, e la sviluppa nelle forme della presa in giro delle pratiche dell'alta società abituale nei pezzi umoristici nieviani, tanto nel merito (la corsa di cavalli) quanto nel linguaggio (con l'uso di forestierismi alla moda come *steeple-chase*, 'gara ippica a ostacoli').

13. La conclusione resta tuttavia ben più ampia in (c) che in (a), ed è costellata da una serie di innovazioni anche rispetto a (b): si dice infatti che, seppur nullo, il processo ha attirato l'attenzione su questa nuova tipologia di terapia, allargandone l'utenza potenziale. La circostanza è utilizzata per fornire un terzo *step* alle modifiche del cartello, in quanto il dottore elimina il termine *posticipato*, garantendosi un pagamento immediato e mettendosi così al riparo da altri contenziosi, innovazione che accresce la natura strumentale e materialistica dell'operazione e dunque la satira antiborghese di Nievo. Viene inoltre rafforzata la declinazione a fini interni appena accennata in (b): la voce narrante professa infatti l'intenzione di utilizzare in Europa l'innovazione della cura delle anime, laddove in precedenza questa era considerata solo un'opportunità.

14. Segue quindi un epilogo quantitativamente non esiguo in cui Nievo precisa che adopererà subito la soluzione del pagamento anticipato, giustificandosi autoironicamente con le necessità della propria anima, e inscenando un dialogo fittizio con gli interlocutori, alle cui ipotetiche obiezioni sulla commistione tra spiritualità e materialismo risponde in tono insieme

<sup>37</sup> Anche questo tema è presente nel *Barone di Nicastro*, il cui stemma «era una bilancia in campo rosso col motto cabalistico: *Pensare e pesare*» (Nievo 1967: 514).

apodittico e scherzoso, prima di ribadire che chi dovesse pretendere la restituzione dei denari per mancata guarigione dovrà dimostrare di avere un'anima, cosa tutt'altro che scontata nella contemporaneità: ulteriore tassello della polemica "etico-politica" che anima il suo giornalismo (seppur condotta qui in tono lieve) contro lo spirito inerte del tempo, rinunciatario e privo di midollo.

Caso raro in cui possiamo assistere all'evoluzione in tre stadi del lavoro nieviano, il confronto suggerisce persino che, con qualche approssimazione, essi si potrebbero avvicinare alle tre parti della formazione del discorso classico: l'*inventio*, qui corrispondente al reperimento dell'aneddoto nella fonte; la sua *dispositio* in un'articolazione parzialmente mutata dei nuclei narrativi, ma ancora poco elaborata sul piano degli accorgimenti retorici nel primo articolo; e il lavoro di *elocutio* che (insieme ad alcuni cambiamenti strutturali) ne trasforma il genere adattandolo pienamente al registro ciarliero – si noti il "colore" degli inserimenti di riferimenti colti (Voltaire) o di cronaca (Pagliano) – e alle finalità della zona più elaborata e significativa del giornalismo nieviano, quella dei pezzi umoristico-satirici di *UP*, che devono rispondere insieme a diverse esigenze, e unire all'intrattenimento asciuttamente aneddótico, magari spazialmente diluito, una finalità più chiaramente satirico-moralistica, con allusioni filosofiche (al materialismo), culturali (antiamericane) e politiche (sull'Europa). Un caso limite, certo, ma anche una circostanza che rafforza il ruolo non generico della lingua e della cultura francese nei testi nieviani, getta nuova luce sulle modalità compositive dei suoi testi (almeno giornalistici) e invita ad ulteriori indagini su questo fronte.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bacot, J.-P. (2005). *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle. Une histoire oubliée*. Limoges: Presse universitaire de Limoges.
- Chaarani Lesourd, E. (2002). A la folie!... Pas du tout? – Je t'aime. Portrait(s) d'Ippolito Nievo et de Matilde Ferrari. In A. Morini (a cura di), *Figure, Figures, Portraits d'hommes et de femmes célèbres, ou moins, dans la littérature italienne* (pp. 51–91). St. Etienne: Université de St. Etienne.
- Cutter, W. R. (a cura di). (1908). *Genealogical and personal memoirs. Relating to the Families of Boston and Eastern Massachusetts. Vol. 1*. New York: Lewis Historical Publishing Company [rist. Baltimore: Clearfield, 1995, 2000, 2008].
- Garau, S. (2013). «La morbida *Rivista de' due mondi*». Nievo lettore della «*Revue des deux Mondes*». In E. Del Tedesco (a cura di), *Ippolito*

- Nievo centocinquantanni dopo*, Atti del Convegno, Padova, 19-21 ottobre 2011 (pp. 315–330). Pisa-Roma: Serra.
- Gorra, M. (1985). Il diavolo nella biblioteca di Nievo, ossia Le Sage e De Vigny, *Belfagor*, 3, [30 settembre], 577–588.
- Heine, H. (1855a). *Poèmes et Légendes par Henri Heine*. Paris: Calmann Lévy.
- Heine, H. (1855b). *De l'Allemagne par Henri Heine*, nouvelle édition entièrement revue et considérablement augmentée. Paris: Michel Lévy Frères.
- Mengaldo, P. V. (1987). *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*. Bologna: il Mulino.
- Motta, A. (2018). Su un articolo del «Corriere delle Dame» da attribuirsi a Nievo, la sua fonte francese e altre tre varietà. *Lettere Italiane*, 1, 80–99.
- Nievo, I. (1964). *Quaderno di traduzioni*, a cura di I. De Luca. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1967). *Tutte le opere narrative*, a cura di F. Portinari. Milano: Mursia.
- Nievo, I. (1981). *Lettere*, a cura di M. Gorra. Milano: Mondadori.
- Nievo, I. (2008). *Scritti giornalistici alle lettrici*, a cura di P. Zambon. Lanciano: Carabba.
- Nievo, I. (2015). *Scritti politici e d'attualità*, a cura di A. Motta. Venezia: Marsilio.
- Samaritani F. & Zambon, P. (2002). Nota nieviana: la biblioteca di casa Nievo. *Archivi del Nuovo. Notizie di casa Moretti*, 10–11, 55–68.
- Strenna (1859). *Un pensiero a Venezia. Strenna pel 1860 dedicata alle donne italiane. Edizione a beneficio dell'emigrazione veneta*. [Milano]: Canadelli e Compagno.
- Tommaseo, N. & Bellini, B. (1861–1879). *Dizionario della lingua italiana*, consultabile on-line all'URL: [http://www.tommaseobellini.it/#/\[31/05/2018\]](http://www.tommaseobellini.it/#/[31/05/2018]).
- Vreto, M. (1855). *Contes et Poèmes de la Grèce moderne*, précédés d'une introduction par P. Mérimée de l'Académie française. Paris: Audois.

TRANSLATIONS AND REWRITING: HOW NIEVO (JOURNALIST)  
WORKED

Summary

For Nievo, the French language and French magazines represented the mediation of European cultural models as well as a vehicle for textual sources, which the journalist rewrote, pushing translation to its limits. By attributing to Nievo an anonymous article,

appearing in 1859 in the Italian magazine *Corriere delle Dame*, thanks to the comparison with another article he wrote for *L'Uomo di Pietra*, and tracing its French source to an article published in *Le Monde Illustré*, we are provided with a unique opportunity to compare the three texts and to gain insights into the *modus operandi* of this man of letters.

Keywords: *Nievo as Journalist, French as a vehicular Language, 19<sup>th</sup> Century Magazines, Rewriting and Translation, Text Analysis, the Italian Risorgimento.*



## *Segnalazioni*



Mirka Zogović\*  
Università di Belgrado

Milinković, Snežana & Stipčević, Nikša (a cura di) (2016).  
*Lettere di Lodovico Beccadelli, arcivescovo di Ragusa (1555–1560). Edizioni fuori serie, DCLXXXII, Classe di lingua e di letteratura, 59.* Beograd: SANU.

Edite dall'Accademia Serba delle Scienze e delle Arti, sono pubblicate le lettere di Lodovico Beccadelli, quale frutto di una del tutto particolare collaborazione tra l'accademico Nikša Stipčević e la docente di letteratura italiana, Snežana Milinković. Come noto agli addetti ai lavori serbi, e a alcuni colleghi italiani, uno dei settori del vario interesse intellettuale e scientifico dell'accademico Stipčević, sono stati anche gli studi ragusologici. Il risultato del lavoro incessante pluridecennale negli archivi e nelle biblioteche italiane e ragusee, che costituisce il contributo tangibile alle conoscenze dell'argomento in Serbia e oltre, accanto alla pubblicazione delle inedite e sconosciute poesie del grande poeta raguseo Ignazio Giorgi (Ignjat Đurđević), sono pure le lettere in questione, raccolte e esaminate nel periodo proteso per più di vent'anni. Come ricercatore pieno di passione nutrita verso alcuni periodi culturali e letterari italiani e ragusei, la personalità e la figura di Lodovico Beccadelli, noto intellettuale cinquecentesco, per un certo periodo importante funzionario della struttura ecclesiastica, e il suo soggiorno, il suo ruolo e il suo rapporto con la Repubblica di Ragusa sono diventati uno degli oggetti prediletti del suo interesse. Purtroppo, a parte il saggio del 1986 (*Lodovico Beccadelli, Luciano Caboga, Michele Monaldi, Savo Bobali – Ludoviko Bekadeli, Lucijan Kaboga, Miho Monaldi, Savko Bobaljević*), la ricerca su e intorno alla figura intellettuale di Lodovico Beccadelli non ha visto altri esiti ed è rimasta incompiuta a morte avvenuta dell'accademico. Ma, prima del trapasso, con l'aiuto di S. Milinković, era tornato sull'enorme mole delle lettere del Beccadelli. Quanto ci tenesse

---

\* zogovicmirka@gmail.com

e, nello stesso tempo, quanta fiducia – intellettuale e umana – nutrisse nei confronti della sua collaboratrice, dimostra il suo testamento con il quale lascia il materiale raccolto proprio a lei. E quanto lei, invece, avesse voluto rispettare sia il proprio ruolo nel lavoro intrapreso, che l'ultimo desiderio del professore, dimostra questa edizione eccezionale che ci troviamo davanti.

Le lettere scritte durante il soggiorno raguseo del Beccadelli in qualità di arcivescovo (1555–1560), in tutto 295 (pp. 33–455), fanno parte della cospicua produzione epistolare dell'autore (prodotta nell'arco del tempo che va dal 1527 al 1572) e per lo più è conservata nella sezione manoscritta della Biblioteca Palatina a Parma.

Le lettere fanno trapelare il modo in cui L. Beccadelli ha vissuto e visto il proprio soggiorno quinquennale nella città adriatica, e di conseguenza, le condizioni religiose, sociali e culturali della città di Ragusa all'epoca. Inoltre, offrono uno sguardo particolare alle dinamiche dei processi di riforma della chiesa, dei diversi esiti allora ancora in gioco, e, in modo più generale, dell'atmosfera dominante in diversi settori della società. Però, come sottolinea S. Milinković nella sua *Introduzione* brillante (pp. 7-28), "... le lettere di L. Beccadelli, scritte nell'arco di tutta una vita, potrebbero essere in effetti lette come una costruzione stilizzata, letteraria e, per lo più, esemplare della propria parabola autobiografica" (p. 9).

Leggendo questa parte *ragusea* come una compagine autonoma e compatta dell'intero epistolario, dove la cernita fatta a posteriori costituisce la principale chiave di lettura e di strutturazione, nello stesso tempo, e dove i nomi noti dei destinatari prescelti devono in controluce sottolineare l'importanza e la grandezza del mittente medesimo, si comprende che L. Beccadelli abilmente costruisce la storia su se stesso per offrire ai propri contemporanei e – è lecito supporre, come il "suo" Petrarca – ai posteri l'immagine da lui desiderata, di come potrebbe e dovrebbe essere, "uomo dignitoso e costante che vive con tranquillità d'animo sia il successo che la caduta" (visto che non va dimenticato che L. Beccadelli, come sottolinea l'autrice dell'*Introduzione*, interpreta la carica dell'arcivescovo di Ragusa come una specie di punizione).

Grazie a questi elementi, e tenendo presente la disposizione cronologica delle lettere, non quella tematica, in base agli argomenti, confrontando le epistole beccadelliane con le caratteristiche del genere epistolario allora assai in voga, come particolare fenomeno letterario e culturale e, in primo luogo, tipografico del rinascimento italiano concretizzatosi in tantissime edizioni dei *libri di lettere*, l'autrice del saggio introduttivo conclude che L. Beccadelli, nonostante prevalessesse ormai, all'epoca della messa in carta, la cornice extraletteraria con cui parametri giudicare la produzione letteraria e, soprattutto, la produzione epistolare, continua a perpetuare il modello

celebre degli anni Trenta del secolo XVI, ovvero il modello del libro di lettere di Pietro Aretino.

In comune accordo dei due curatori, accademico N. Stipčević e S. Milinković, le lettere sono pubblicate in lingua originale, in italiano, mentre per il lettore serbo che non conosce o non conosce a sufficienza l'italiano del Cinquecento, si offre, a cappello di ogni singola lettera, un breve riassunto del contenuto. Ai lettori serbi, ma pure quegli italiani, va incontro, nella valutazione dell'insieme e di ogni singolo elemento, l'apparato aggiunto e articolato in 566 note, esauriente e amabilmente discorsivo, dove S. Milinković offre le notizie sui personaggi menzionati, sui destinatari, e sugli avvenimenti storici toccati dal testo delle lettere.

Con la pubblicazione di queste lettere l'Accademia Serba delle Scienze e delle Arti non solo ha dato il dovuto omaggio a uno dei propri membri, tanto desideroso di servire questa istituzione illustre e darle il meglio di se stesso, ma ha offerto al pubblico serbo e italiano un'opera di eccezionale valore, in quanto al contenuto e in quanto alla metodologia del lavoro. Non scordiamoci che nelle mani abbiamo la prima edizione delle lettere di L. Beccadelli (che abbraccia un arco di tempo preciso, certo), tratte dalla mole delle lettere manoscritte, che cerca di ovviare alla lettura delle singole lettere pubblicate in precedenza (o in piccoli gruppi) – per lo più, sulle sponde orientali dell'Adriatico, del periodo raguseo – quasi esclusivamente strumentale. Per la prima volta, Lodovico Beccadelli ha la possibilità di parlarci con la propria voce e sta a noi provare ad ascoltarlo.



Snežana Milinković\*  
Università di Belgrado

Cacciari, Massimo (2019). *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*. Torino: Giulio Einaudi editore.

“Avevo appena pubblicato *Krisis* nel 1976 quando lessi, uscito nello stesso anno, *Rinascite e rivoluzioni* di Eugenio Garin. Quale incontro poteva mai avere luogo tra un'indagine sul terremoto scientifico, filosofico e artistico fra XIX e XX secolo e quell'‘umanesimo civile’ che ritenevo allora contrassegno della ricerca gariniana? Ed ecco che *Rinascite* mi spalancava di fronte una visione dell'Umanesimo come età di crisi, *età assiale*, in cui il pensiero si fa cosciente della fine di un Ordine e del compito di definirne un altro, drammaticamente oscillante tra memoria e oscuri presagi, crudo scetticismo e audaci idee di riforma. Qualcosa di ancora più opposto ad accademismi, sedentarie erudizioni, vuoti formalismi e ruminazioni pseudofilosofiche degli autori contemporanei che avevo studiato e amato; ancora più radicale di quello che chiamai ‘pensiero negativo’ nel saper dissolvere e nel tentare, in uno, nuovi inizi”. In una sorta di omaggio al maestro degli studi umanistici, Eugenio Garin, al contempo la sostanza del libro che segue, così lo stesso Massimo Cacciari nella succinta introduzione ad altresì breve, ma intenso *Saggio sull'Umanesimo*. Un vero tesoro di spunti per una comprensione del pensiero umanistico capace di vedere il fondo e di trovare, in virtù del proprio disincanto, la forza di innalzarsi e volare alto, senza la banalità dell'ottimismo. Quale frutto di pluridecennali frequentazioni degli autori prediletti e degli autori-simbolo dell'età contrassegnata dalle contraddizioni (Leon Battista Alberti, Lorenzo Valla, Giovanni Pico della Mirandola), il saggio si articola in cinque capitoli che indicano i punti salienti delle questioni sollevate dalle ‘menti inquiete’ prese in considerazione. Il primo, “*Humanismus* o Umanesimo?”, che si presenta come una magistrale critica della filosofia moderna, fa i conti con i suoi massimi rappresentanti che con il loro ‘uomo *al centro*’, di segno positivo o negativo che sia, non

---

\* snezana.milinkovic@fil.bg.ac.rs

riconoscono la rilevanza filosofica all'Umanesimo (e un valore filologico solo parziale), da una parte, o, dall'altra, ne contestano, accomunandolo nella sostanza all'idea di *Kultur* bandiera dell'*Humanismus* contemporaneo, proprio la filosofia del linguaggio. Che questa costituisca l'asse portante dei momenti più alti del pensiero umanistico, dimostra il capitolo secondo, "Il problema della lingua", dove l'autore dimostra, forte delle concezioni dei 'suoi' autori, che l'appello sostanziale dell'Umanesimo, l'appello alla *renovatio*, in tutte le forme che assume, da quelle spirituali a quelle religiose, si connette indistricabilmente con il problema del linguaggio. La stessa idea di *renovatio*, dice M. Cacciari, deve trasfondersi nell'energia *comunicativa* della lingua, in *parole* che sappiano esprimerla da se stesse. Il capitolo terzo, "*Philosophica Philologia*", viene allora dedicato alla dimostrazione che la filologia così intesa diventa una filosofia al cui centro sta il problema dell'umana libertà, e che l'idea che ripercorre il pensiero umanistico sulla libertà dell'uomo si concretizza nel proposito che come la *forma locutionis* innata in noi è la condizione del nostro poter parlare ogni idioma, così la libertà è l'idea necessaria, è niente affatto illusoria, che sta a fondamento di ogni nostro lavoro. "Ciò che m'è dato sostenere con rigore è che *non so* le cause ultime del mio agire, né la causa agente né quella finale, e mi *credo* perciò libero – *so* che mi credo libero anche grazie a questa ignoranza" (p. 51). All'autore risulta inevitabile affrontare nel capitolo quarto l'aspetto tragico di una tale 'fede' ("L'umanesimo tragico") che illustra interpretando le parole del poeta pensante, F. Petrarca, che nel ritorno al classico per ringiovanire la cristianità vede già i presagi e i segni della sua fine. Ciononostante, proprio il Petrarca insegna che la contraddizione deve essere vissuta senza nutrire le speranze di eliminarla come un errore logico. Così come dobbiamo convivere con la nostra propria natura, combattuta tra gli opposti antitetici, con scienza, misura e senso del tragico. Proprio per questo, come dimostra il quinto e l'ultimo capitolo, la pace risulta impossibile ("La Pace impossibile"), anche se, come conclude M. Cacciari analizzando il pensiero di Pico della Mirandola e di Marsilio Ficino, non definibile come Uno, non sovra-essenziale, ma Uno-che-è, l'Uno che informa di sé Molti, e che è l'opposto della *reductio ad Unum*. Secondo una tale forma simbolica i distinti appaiono, si manifestano con tutta la loro energia, anche quando più crescono pericolo e angoscia. Questa diventa, secondo l'autore, la filosofia che chiunque può vedere, tutta *posta-in-immagine*. E non a caso, dopo le righe finali dove senza mezzi termini conclude che, se quest'idea della Pace è filosofica, l'Umanesimo ha avuto la propria filosofia, il saggio chiude con una sezione iconografica dove le grandi opere dell'epoca vengono illustrate come idee formanti l'immagine. E grazie a Massimo Cacciari si può capire e sentire un po' di più l'Umanesimo che abbiamo imparato ad apprezzare.

# ITALICA BELGRADENSIA

*Izdavač*

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET  
KATEDRA ZA ITALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

*Priprema i štampa*

ČIGOJA ŠTAMPA

*Tiraž*

300 primeraka

Publicato grazie al sostegno del Dipartimento  
di Lingue e Letterature Straniere dell'Università  
degli Studi di Padova

Beograd, 2019.

CIP – Каталогизacija y publikaciji  
Народна библиотека Србије, Београд

811.131.1

ITALICA Belgradensia / odgovorni  
urednik Nikša Stipčević. - 1975, br. 1-  
- Beograd : Univerzitet u Beogradu  
Filološki fakultet, 1975- (Beograd :  
Čigoja). - 24 cm

Tekst na italijanskom i srpskom jeziku.  
- Nije izlazio od 1976. do 1988. godine.  
ISSN 0353-4766 = Italica Belgradensia  
COBISS.SR-ID 165600130