



Anno 33, 2018 / Fascicolo 2 / p. 5-9 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10274>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Editoriale

Italia & Francia, Francia & Italia Scambi culturali

Emma Grootveld, Monica Jansen, Inge Lanslots

Il numero tematico ‘L’Italia e la Francia. Scambi culturali’ esce in contemporanea con il numero speciale ‘La France et l’Italie. Échanges culturels’ della rivista di Studi Francesi *RELIEF. Revue électronique de littérature française*. Potenziali autori sono stati invitati a riflettere sugli scambi culturali tra l’Italia e la Francia dal Medioevo fino ad oggi. La religione, la politica, le scienze e le arti hanno gettato le basi per una relazione intensa e molto stretta tra i due paesi. Ci sono stati dei periodi di intensificazione di tali rapporti transnazionali tra le due lingue e culture, talvolta con un carattere prettamente elitario e unidirezionale – si pensi all’influenza della lirica dei trovatori provenzali alla corte siciliana nel Duecento – altre volte con una portata più ampia, come avvenne con l’‘italianizzazione’ della cultura rinascimentale francese. Altri esempi di questi incontri culturali sono il *grand tour* che portò gli aristocratici francesi a visitare il Bel Paese nel Settecento, il cosmopolitismo dell’Ottocento, le avanguardie, tra cui quelle italiane, concentrate nella Parigi dell’inizio del Novecento. Non si dimentichino poi le ondate di migrazioni politiche, economiche e culturali e la crescente globalizzazione dei rapporti culturali a partire dal 1950.

Come si può desumere dal temario, si è scelto di partire da una prospettiva interdisciplinare e non limitata nel tempo con lo scopo di poter ricostruire alcune costellazioni di scambi e di collaborazioni, che insieme formano un campo fluido e in movimento tra le due culture che potremmo identificare con la categoria del transnazionale. Mentre la penisola italica è stata identificata alla stregua di un policentrismo culturale, la Francia invece rappresenta nell’immaginario collettivo piuttosto una forza culturale egemonica e centralizzante. I rapporti culturali tra i due paesi, di varia natura nei diversi periodi storici, si sono cristallizzati in una rete di contatti con una geografia socialmente e etnicamente differenziata coinvolgendo singoli artisti o movimenti, ma sempre intenti a connettere due realtà: da una parte il modello francese identificato prevalentemente con Parigi, dall’altra quello frammentato italiano, policentrico anche dopo l’unificazione.

Ne testimoniano i contributi selezionati per questo numero, che andrebbero letti in corrispondenza con quelli pubblicati invece su *RELIEF*, divisione che ha seguito il criterio generale ma non vincolante della direzione dello scambio – dall’Italia verso la Francia e viceversa. L’ordine che qui proponiamo vuole evidenziare la diversità delle modalità di contatti italo-francesi, che prendono forma in generi e temi, in viaggi letterari e artistici, in epistolari e traduzioni, o nella ricezione culturale delle opere.

I contributi di **Cécile Berger** e **Luca Cottini** fanno vedere come uno scambio materiale fra tradizioni teatrali attraverso la mediazione di attori e drammaturghi nel Seicento possa seminare il terreno per un immaginario condiviso, in cui sono i personaggi e i topoi teatrali a fare da tramite tra le due culture. Nel caso dell'attore Tristano Martinelli, illustrato da Berger, è la commedia italiana che si innesta direttamente nel contesto francese. Analizzando le peculiari *Compositions de rhétorique*, scritte e stampate a Lione alla fine dell'anno 1600 per le nozze di Enrico IV e Maria de' Medici, Berger dimostra non solo come i protagonisti della corte di Francia si avvalgano dei comici dell'arte nelle celebrazioni del proprio regno, ma anche come sia proprio il contesto reale a consentire a Martinelli, che funse anche da intermediario tra la casa reale di Francia e la compagnia degli Accesi, di appropriarsi di tutti i connotati dello stesso Re, cercando di sovrapporsi ad esso nell'immaginario comico. Le *Compositions de rhétorique* – con le sue numerose pagine lasciate vuote nell'unico esemplare a stampa, quasi fosse un documento d'identità dell'artista improvvisatore – costituiscono appunto uno strumento di negoziazione professionale e personale nel rapporto con i dedicatari reali. Più che una mera attestazione del trasferimento culturale da un paese all'altro, le *Compositions* sono quindi intese a creare le condizioni di questo trasferimento.

Cottini dimostra come gli incroci tra pierrot e arlecchini si ibridino a tal punto fino a confluire nel corpo cinetico e allo stesso tempo invisibile dell'artista modernista, rappresentato dall'uomo di fumo Perelà nel *Codice di Perelà* di Aldo Palazzeschi. Il funambulismo francese, elaborato in specifico negli adattamenti di Pierrot di Albert Giraud e Jules Laforgue, trasforma il saltimbanco della commedia dell'arte in un oscuro *Pierrot fumiste* in balia dell'*ennui* tipico del decadentismo francese. Questo Pierrot decadente viene reintrodotto in Italia dal teatro futurista, con artisti di varietà quali Petrolini, e attraverso la figura di Perelà viene trasformato nella fase 'commedia' del modernismo. L'interazione tra *fumisme* e *Pierrotisme* francesi e la riscoperta italiana di Pulcinella illustra infine un aspetto sottovalutato dello scambio tra commedia italiana e francese che, secondo Cottini, forma un poderoso *trait d'union* degli intellettuali italiani con l'estetica del modernismo europeo.

Se nel primo caso si tratta dello spostamento di una pratica artistica dall'Italia alla Francia, nel secondo caso si può già parlare di uno spazio modernista transnazionale in cui la produzione culturale è frutto di un dialogo costante tra le due culture. Alla base di questo mutamento dello scambio si colloca il viaggio, non in termini di lavoro ma in termini di esplorazione e di acculturazione. Un caso di studio è il viaggio letterario compiuto sulle orme di Dante da autori francesi nell'Ottocento, esponenti del Romanticismo. Lo studio di **Florian Mehlretter** e **Juana Von Stein**, che approfondisce soprattutto la ricezione dantesca da François-René de Chateaubriand e Jean-Jacques Ampère, s'ispira agli studi postcoloniali e mette in rilievo l'ambiguità prodotta dall'incontro di due aspetti in apparenza contrastanti: da un lato la percezione generale di arretratezza avuta dagli scrittori francesi nei confronti di un'Italia ottocentesca; dall'altro lato il fascino esercitato dal genio dantesco, che dà esito a una vera e propria 'Dantemania'. Una generale tendenza all'immedesimazione con la figura di Dante, infatti, fa sì che la percezione dell'*altro* italiano e medievaleggiate dia esito, a detta degli autori dell'articolo, alla possibilità di un'ermeneutica interculturale tra la Francia e l'Italia. Il confronto tra i due Paesi operato da Ampère dimostra il senso che l'Italia medievale può produrre nella mente del Romanticismo francese: alla sterilità dell'assolutismo nazionalistico, Ampère contrappone quella realtà politica italiana frammentata e molteplice, tra le cui fessure poteva scorrere la creatività del genio italiano.

Sempre in ambito letterario ma pochi decenni più tardi, tale contrasto tra le due nazioni si articola in misura più sottile nella corrispondenza tra il siciliano Luigi Capuana e lo svizzero-parigino Édouard Rod. Il manifestarsi del rapporto tra i due

intellettuali nel loro carteggio è il fulcro dell'attenzione di **Ilaria Muoio**. Pur imperniandosi sullo scambio di reciproci favori, il rapporto epistolare rispecchia anche un profondo rispetto intellettuale: in un'epoca in cui era ‘cosa rara in Francia’ (parole di Giovanni Verga cit. a p. 54) occuparsi degli scrittori italiani contemporanei, entrambi s’impegnano a promuovere le opere dell’altro nel proprio paese con traduzioni e altri interventi, stimolati in ciò da mediatori come Verga e Felice Cameroni. Muoio dimostra come lo scambio epistolare crei convergenze tra gli atteggiamenti dei due scrittori nei confronti del carattere ‘nazionale’ della letteratura contemporanea: ribelli a classificazioni rigide che distinguerebbero il verismo italiano dal naturalismo francese, essi piuttosto riconoscono agli esponenti letterari un’autonomia che oltrepassa tali ‘-ismi’.

Altri scambi tra la Francia e l’Italia si intessono tramite la storia delle traduzioni e la ricezione di Rimbaud in Italia che, secondo **Sara Giovine**, si scandisce in sei tappe, o meglio stagioni. A prescindere da tale suddivisione si può constatare che in Italia per molto tempo si è privilegiata la traduzione della prima produzione di Rimbaud. Si nota anche che i grandi poeti-traduttori italiani quali Montale, Fortini e Alessandro Quattrone si sono progressivamente occupati dell’opera di Rimbaud. Quanto alla ricezione, secondo Giovine negli ultimi venti-trent’anni si presentano sempre più saggi o contributi dedicati all’impatto di Rimbaud sulla poesia italiana che fanno del poeta una presenza costitutiva nel canone della letteratura italiana.

Gli scambi legati a movimenti letterari (in questi due casi si tratta prima di tutto dell’introduzione di modelli letterari francesi in Italia) nascono anche in combinazione con eventi storici come la Prima Guerra Mondiale. Il legame tra Piero Jahier, Paul Claudel e Pierre-Joseph Proudhon non si spiega soltanto in termini di un’affinità tra modelli, ma anche come vicinanze ideologiche e spirituali, come dimostra **Dario Marcucci** con la sua analisi della maturazione di Jahier in quanto “autore morale” e modernista. Jahier, autore vociano e “libero cristiano” di matrice valdese, nonostante le accuse di ‘claudellismo’ mosse su *La Voce* da Ardengo Soffici all’antimodernismo del poeta francese, evolve verso un interventismo di marca claudelliana che culmina nel diario di guerra *Con me e con gli alpini* steso tra il 1916-17. In dialogo con Claudel, Jahier concepisce un interventismo spirituale, che, come afferma Marcucci, trova nel conflitto bellico la congiuntura storica che permette sia la “comunione” dell’intellettuale con il popolo, sia il riscatto morale di un popolo di contadini e montanari in lotta contro il popolo razionale-burocratico tedesco. L’interventismo spirituale si congiunge così con una forza democratizzante che Jahier trova anche in Proudhon.

Le affinità artistiche possono anche materializzarsi in opere diverse che trovano consonanze in una tematica condivisa, com’è il caso della venerazione di Santa Rita che ispira sia Dino Buzzati sia Yves Klein a comporre le loro opere. Commentando sulle tracce di Julius Von Schlosser e Georges Didi-Huberman le pratiche discorsive dell’ex-voto, genere votivo anonimo di origine rituale e popolare, **Giovanni Galeano** illustra come Buzzati recuperi l’ex-voto mentre ne rivendica pienamente il diritto d’autore non solo firmando gli oggetti ma sottraendoli anche al contesto sacrale del genere votivo. Yves Klein, invece, inserisce la propria produzione artistica in un contesto votivo plurisecolare. Nella rappresentazione di Klein, Santa Rita non perde la sua aura di santa, mentre Buzzati cerca di collegarsi ad artisti contemporanei secolari.

Il caso con cui chiude il volume ci porta all’età contemporanea e riguarda invece la ricezione dell’opera cinematografica di Nanni Moretti in Francia, analisi quantitativa e qualitativa eseguita da **Valerio Coladonato e Damiano Garofalo**. Se con gli ultimi quattro film, *La stanza del figlio* (2001), *Il caimano* (2006), *Habemus papam* (2011), e *Mia madre* (2016) Moretti si inserisce nella classifica dei primi 20 film italiani più amati in Francia, il suo successo oltralpe non è riducibile alla stampa specialistica o alle opere più note del regista. Per tale motivo Coladonato e Garofalo

nel loro contributo seguono il duplice obiettivo di mappare da un lato le molteplici vie della circolazione delle opere di Moretti in Francia, includendo anche adattamenti teatrali e trasmissioni in televisione, e dall'altro di analizzare la costruzione di "star" da parte dei media francesi. Da questo studio, che segue la metodologia degli studi culturali, si evince che la "celebrità" di Moretti serve alle élite culturali francesi per costruire un'idea di cinema d'autore italiano confinata a un contesto nazionale da cui vengono sottratti tutti gli aspetti relativi a collaborazioni, scambi o coproduzioni francesi, con lo scopo di preservare il proprio capitale simbolico.

Oltre ai saggi dedicati al tema degli scambi culturali tra l'Italia e la Francia, la rubrica di traduzione è dedicata al lavoro di mediatore culturale messo in pratica dai traduttori. **Stefania Ricciardi** mette a disposizione un estratto della sua traduzione dell'opera giovanile di Marguerite Yourcenar, *La moneta del sogno* (1934), prima tradotta nel 1987. In un'intervista concessa alla redazione la traduttrice espone le sue ragioni per ritradurre nel 2017 quest'opera ambientata nella Roma mussoliniana degli anni Trenta, la cui incidenza storica si rivela anche una sfida traduttiva a livello stilistico. Tra le recensioni, due opere attinenti alle due culture: il soggiorno di Goldoni in Francia e il *noir* mediterraneo. Jennifer Goodman decostruisce nel suo volume *Goldoni in Paris. La Gloire et le Malentendu* l'immagine di un Goldoni che, durante il soggiorno a Parigi, vide stroncata la sua ambizione di rinnovare il teatro europeo, costretto come fu a scrivere canovacci per una *troupe* straniera. Nel volume curato da Lorella Martinelli ed Elena Ricci, *Narrazioni in giallo e nero*, i contributi vertono sui *polar* e sui *noir* francesi e italiani, che spaziano dai *noir* mediterranei di Jean-Claude Izzo ai *detective* di Gianrico Carofiglio e alla collana Segretissimo della Mondadori.

Per concludere, vogliamo ribadire che si tratta di una traiettoria virtuale che, come detto prima, è complementare all'itinerario proposto da *RELIEF*, a cura di Els Jongeneel, ragione per cui la Redazione invita i lettori di *Incontri* a una doppia lettura.

Emma Grootveld
Universiteit Leiden
Faculteit der Geesteswetenschappen
Van Wijkplaats 3, 2311 BX Leiden (Paesi Bassi)
e.j.m.grootveld@hum.leidenuniv.nl

Monica Jansen
Universiteit Utrecht
Departement TLC- Italiaanse taal en cultuur
Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
m.m.jansen@uu.nl

Inge Lanslots
KU Leuven
Faculteit Letteren-Campus Sint-Andries
Sint-Andriesstraat 2, 2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@kuleuven.be

E. Jongeneel & E. van de Haar (a cura di), ‘**La France et l’Italie: Échanges culturels/ France and Italy: Cultural Exchanges**’, *RELIEF. Revue électronique de littérature française*, 12, 2 (2018), <https://www.revue-relief.org/62/volume/12/issue/2/>.

E. Jongeneel, ‘Introduction’, pp.1-6.

O. Sécardin, ‘Rome en apparence, France en vérité: une étude du sonnet 86 des Regrets de Joachim Du Bellay’, pp. 7-22.

J. Rushworth, ‘Petrarch’s French fortunes: negotiating the relationship between poet, place, and identity in the sixteenth and nineteenth centuries’, pp. 23-37.

T. Poyet, ‘Louise Colet et l’Italie des Italiens: le récit de voyage d’une vieille romantique’, pp. 38-53.

L. Cuillé, ‘L’apocalypse de la vitesse: Marinetti lecteur de Zola’, pp. 54-72.

F. Miliucci, ‘Montale et Ponge dans les écuries d’Augias’, pp. 73-86.

I. Gebauer, ‘Lucien Hervé et l’Italie’, pp. 87-104.

I rapporti con la corte francese dell'Arlecchino Tristano Martinelli nelle *Compositions de rhétorique* (1600-1601)

Cécile Berger

Il contesto storico e diplomatico franco-italiano

Sin dalla fine del regno di Carlo IX (1560-1574), i comici italiani godono di una fama notevole presso la corte francese.¹ Nel 1571-1572 giunge a Parigi la compagnia dei Gelosi, famosissima *troupe* italiana di comici dell'arte. Il successore di Carlo IX, Enrico III,² chiamato al trono dopo la reggenza della madre Caterina de' Medici,³ accentua ancora con il suo regno (1574-1589) la propensione al fasto estremo di spettacoli e festeggiamenti, e quindi la venuta di comici italiani a corte.⁴ Nel 1574 la compagnia dei Gelosi viene invitata con urgenza a Venezia per partecipare agli spettacoli fastosi organizzati in occasione del precipitoso ritorno dalla Polonia di Enrico III, che si ferma allora nella Serenissima, sulla strada verso la Francia, per succedere sul trono al fratello Carlo IX. Ragione della presenza dei Gelosi a Venezia per l'occasione è il desiderio espresso da Enrico III di rivedere i comici italiani Gelosi. Il loro successo presso Enrico III è tale che, il 25 maggio 1576, il re scrive all'ambasciatore di Venezia

¹ Figlio di Caterina de' Medici, Carlo IX sale sul trono precocemente alla morte del fratello Francesco II. I comici italiani sono presenti sin dagli anni 1570 alla corte francese, sotto l'egida di Caterina de' Medici, che promuove attivamente festeggiamenti e spettacoli quasi permanenti.

² In principio, Enrico III non era destinato al trono. Caterina de' Medici viene di solito chiamata 'regina madre' per esser stata la madre di tre sovrani francesi successivi: Francesco II, Carlo IX e appunto Enrico III, duca d'Angiò. Alla morte di quest'ultimo, accolto lato il 1° agosto 1589 da un frate fanatico, in assenza di successori maschi, viene chiamato al trono lo stesso anno il consorte di Margherita di Navarra (sposata nel 1572), Enrico di Navarra, futuro Enrico IV.

³ I figli di Enrico II e di Caterina de' Medici sono cinque: Francesco II, Carlo IX, Enrico III, Margherita di Navarra (la cosiddetta regina Margot) e Elisabetta di Francia (Isabella di Valois, ovvero Isabel de la Paz, futura sposa del re di Spagna Filippo II, anch'egli attivo protettore dei comici non solo nella penisola iberica ma anche nelle Fiandre).

⁴ A partire dal 1580, le feste di carnevale, i balletti, le musiche e le mascherate, nonché i riti spettacolari e propiziatori del regno di Francia si intensificano notevolmente (S. Ferrone, *Arlecchino, Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, *Vita di Arlecchino*, Roma-Bari Laterza, 2006, pp. 51-61). Per ragguagli sulla commedia dell'arte italiana in Europa dalla fine del Cinquecento si veda S. Ferrone, *Attori mercanti corsari, la commedia dell'arte in Europa tra Cinque et Seicento*, Torino, Einaudi, 1993 nonché idem, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014. A proposito della venuta in Francia dei primi attori italiani e del 'vedettariat' italiano associato all'invenzione, a Parigi, di certe maschere (da Arlecchino a Scaramuccia) si veda C. Bourqui, *La commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999, pp. 119-123. Ormai antologico è il capitolo VII intitolato 'Boulevard des Italiens', che ritraccia le prime presenze attoriali italiane in Francia (dal 1570 al primo ventennio del Settecento), a cura di F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982 [ried. 2007], pp. 279-284.

per riaverli a corte.⁵ Forti di oltre trent'anni di fascino esercitato sulla corte francese, dei comici italiani vengono di nuovo chiamati alla corte in occasione delle seconde nozze⁶ di Enrico di Navarra con Maria de' Medici.⁷ Si tratta questa volta di una compagnia costituita in gran parte di membri degli Accesi,⁸ per la prima *tournée* francese nel Settecento, quella del 1600-1601. Per l'occasione, la lettera d'invito di Enrico IV arriva all'Arlecchino Tristano Martinelli tramite il Granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici, sposo di Cristina di Lorena,⁹ a sua volta nipote di Caterina de' Medici. Ad Arlecchino spetta chiaramente l'incarico di formare una compagnia che partirà per la corte di Francia (non importa se con il nome di Uniti o di Accesi), mentre il fratello Drusiano gli fa da segretario.¹⁰ All'insegna della pacificazione tanto desiderata i fastosi e spesso mitologici festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici e di Enrico IV assurgono a valore di simbolo di un possibile ritorno all'età dell'oro, dopo anni di guerre di religione. Infatti, dopo quarant'anni di lotte tra cattolici e protestanti in Francia, si celebra la vittoria della Francia sul Duca di Savoia, sancita dal trattato di Lione, nonché l'indebolimento delle velleità della Spagna come alleata dei Savoia, poiché la Francia recupera vie di comunicazioni terrestri utili all'Impero spagnolo. Da rinsaldare sono non solo l'immagine della Francia come primo paese cattolico ma anche i rapporti con Clemente VIII: quest'ultimo, preoccupato di vedere unite le monarchie cattoliche, spera di rinforzare i legami con il re convertito, il quale spera a sua volta di poter agevolare l'annullamento del primo matrimonio.¹¹ Si tratta quindi di nozze che non possono essere se non spettacolari e memorabili, con esponenti della scena italiana che la corte francese esige siano scelti tra i migliori.¹² L'invito di Enrico IV, dietro probabile proposta di Maria de' Medici, risale addirittura al 21 dicembre 1599, ovvero quasi un anno prima della partenza (nel luglio 1600) della compagnia costituita. L'ultima lettera di Tristano Martinelli prima del lungo viaggio, indirizzata a Belisario Vinta, segretario del Granduca di Toscana a Firenze, e inviata da Mantova il

⁵ Dapprima impegnatissimi a Ferrara e alla corte imperiale, non possono ottemperare subito. Fatti prigionieri dagli ugonotti alla Charité-sur-Loire, e poi liberati, giungono finalmente a Blois, presso la residenza del re Enrico III, il 25 gennaio 1577, per trattenervisi fino ad aprile, protetti dal re nonostante le reticenze parlamentari.

⁶ Ricordiamo che, in prime nozze, Enrico di Navarra aveva sposato Margherita di Navarra il 18 agosto 1572 (6 giorni prima della terribile notte di San Bartolomeo). Enrico diventa re di Navarra (17 anni prima di accedere al trono di Francia nel 1589) grazie a quest'unione con la sorella del regnante Carlo IX.

⁷ L'invito imperioso risale al 21 dicembre 1599, e la partenza avrà luogo ai primi di luglio 1600 (S. Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, a cura di S. Ferrone, C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Casa editrice Le Lettere, 1993, vol.1, p. 366). Enrico III viene assassinato il 2 agosto 1589. Re di Navarra in seguito alle nozze con Margherita di Navarra (sorella di Carlo IX e dell'appena defunto Enrico III, nonché figlia di Caterina de' Medici), Enrico di Navarra sale sul trono come re Enrico IV di Francia. Sposa in seconde nozze Maria de' Medici il 17 dicembre 1600, un anno dopo l'annullamento papale del primo matrimonio.

⁸ Riunendosi la compagnia di Diana (ovvero di Diana Ponti, capocomica dei Desiosi) con quella dei Martinelli (Tristano, con Drusiano e la moglie Angelica Alberghini) nel 1599, queste ultime costituiscono il primo nucleo della compagnia che assume presto il nome di Accesi.

⁹ L'unione rende allora visibile il trasferimento del Granducato dalla Spagna alla Francia (Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 135).

¹⁰ *Ivi*, pp. 134-135.

¹¹ *Ivi*, p. 135. L'annullamento del primo matrimonio con Margherita di Navarra è effettivo sin dal 1599.

¹² Più generalmente con lo sposalizio tra Enrico di Navarra e Maria de' Medici, si conferma lo stretto rapporto tra Firenze e Parigi come capitali dello spettacolo nel primo Settecento (cfr. S. Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Milano, Amilcare Pizzi, 1987). Considerato il valore diplomatico di tali spettacoli, che stringono i legami tra la corte di Francia e il Granducato di Toscana, ricordiamo che l'opera per musica *L'Euridice* (libretto di Ottavio Rinuccini e musica di Jacopo Peri) fu rappresentata per la prima volta il 6 ottobre 1600 a Firenze davanti a Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena, in occasione delle nozze per procura di Maria de' Medici ed Enrico IV. Esattamente come le successive *Compositions* di Arlecchino, il libretto dell'*Euridice*, in data dell'ottobre 1600, viene dedicato a Maria de' Medici. Cfr. F. Graziani, J. Heuillon, *La naissance de l'opéra Euridice 1600-2000*, a cura di F. Decroisette, Paris, L'harmattan, 2002.

18 marzo 1600, lascia intendere che sarebbero partiti verso Pasqua (mentre in realtà la partenza si differirà all'estate 1600), e fa capire che la richiesta è stata fatta ad Arlecchino in persona:

Vostra Signoria saperà come fatto Pascqua de resurecione io vado con la nostra compagnia de comici in Francia per servicio di quella Maestà, da lei adimantatomi con la compagnia per suo servicio, come Vostra signoria potrà vedere nella copia della lettera che mi manda Sua Maestà.¹³

La mediazione del miglior attore del tempo, creatore della maschera di Arlecchino a Parigi intorno al 1584-85,¹⁴ per di più mantovano, assume inoltre un valore simbolico se si pensa che la stessa sorella di Maria, Eleonora de' Medici, sposa del duca Vincenzo I Gonzaga, risiede appunto a Mantova, città che accoglie e protegge comici quali Martinelli o la altrettanto famosa Diana Ponti (capocomica dei comici Desiosi). Si tratta quindi di un triplice sodalizio diplomatico tra tre corti che si avvalgono della presenza dei comici italiani: la Mantova di Vincenzo I Gonzaga, la Firenze di Ferdinando I de' Medici, e la Parigi di Enrico IV, che già opera assieme alla futura sposa Maria de' Medici.

La compagnia parte alla volta di Parigi solo a luglio, con il nome di Accesi,¹⁵ per restarci fino ai dissidi interni sorti poi tra Arlecchino e Pier Maria Cecchini nel corso del 1601. In seguito a tale frattura in compagnia, Tristano tornerà in patria abbandonando i compagni nell'estate 1601.

Ipotesi circa la data di pubblicazione delle *Compositions de rhétorique*

Mentre Drusiano, il fratello di Tristano, si trova a Lione con il re già dal luglio 1600 cercando alloggio per la compagnia, gli Accesi sono tuttavia trattenuti a Torino dal duca di Savoia. Mentre il re di Francia si accinge quindi a dirigere da Lione le manovre militari contro i Savoia, la compagnia teatrale si ritrova nella posizione ambigua di dover recitare per la corte di Savoia pur avendo come destinazione la Francia di Enrico, mentre tra quest'ultimo e i Savoia sono in corso regolari scambi di cannonate. Questa situazione mette in luce in che misura una semplice compagnia teatrale potesse diventare moneta di scambio, se non altro diplomatica, tra due potenze nemiche. Le tensioni erano tali che dalla Francia viene chiesto a Drusiano di tornare indietro e andare a sottrarre ai Savoia i compagni di palcoscenico. È stato accertato che ad agosto finalmente i comici Accesi si esibiscono a Lione per Enrico IV, il quale nondimeno torna a combattere il 12 agosto contro il mecenate rivale. Mentre a Firenze si svolge sin da ottobre il programma delle nozze per procura, Enrico IV esce vittorioso a Montmelian e in altre località di frontiera. Rimasti a Lione, e in assenza del loro mecenate francese, i comici italiani stringono legami con figure influenti della comunità italiana lionese (il lucchese Buonvisi, il finanziere Sebastiano Zametti).¹⁶ Ed è proprio in quel periodo, tra l'ottobre e il dicembre nuziale 1600 che, come accade spesso durante le

¹³ Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, cit., p. 366.

¹⁴ Sulla nascita della maschera di Arlecchino negli anni 1580 a Parigi, si veda il capitolo relativo in Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 51-102.

¹⁵ La compagnia che parte a luglio consta di due *amoroze* (Diana Ponti in arte Lavinia, e Orsola Posmoni in arte Flaminia, e sposa del Cecchini), di un Capitano (Silvio Fiorillo da Capitan Matamoros), di due zanni (Giovanni Pellesini da Pedrolino, e Tristano Martinelli da Arlecchino), di un *amoroso* (Flaminio Scala, in arte Flavio) e di due *vecchi* (Marc'Antonio Romagnesi e Pier Maria Cecchini, che recitano in alternanza come Pantalone o Magnifico). Il Cecchini ripiega sul ruolo di *vecchio* perché ci sono già i due zanni più accreditati, Arlecchino e Pedrolino. Poi vi è il portinaro Austoni e infine Drusiano, il fratello di Tristano (addetto all'organizzazione). Altri artisti di complemento (tra musicisti ed attori) vi si uniscono occasionalmente durante il lungo corteo nuziale di Maria in Francia (Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 137-143).

¹⁶ Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 144-145.

soste francesi delle *tournées*,¹⁷ certi membri degli Accesi, a cominciare dall'Arlecchino Tristano Martinelli, danno alle stampe alcuni loro componimenti.

La fama dei comici italiani presso la corte francese spiega probabilmente la loro ansia di lasciare una traccia, tanto di sé che dei loro successi, facendo stampare i loro testi ogni volta che mettono piede sul territorio francese. Martinelli non solo fa da intermediario tra Enrico IV e le sudette corti italiane, da privilegiato rappresentante presso gli Accesi per la *tournée* del 1600-1601, ma è anche il primo a dare alle stampe a Lione¹⁸ il suo strano volume, durante la sosta per il matrimonio reale, dedicandolo al re e alla regina. Si tratta probabilmente dell'unica copia¹⁹ delle sue *Compositions de rhétorique*, oggi conservate presso la BNF.²⁰ Il libro, un imponente volume in 4°, consta di una settantina di pagine, tra cui solo 13 pagine a stampa con brevi testi misti di latino, italiano e spagnolo, e 7 xilografie,²¹ mentre ben 57 pagine sono lasciate bianche.²² Bisogna anche interrogarsi sulla data della stampa del volume, nel quale si possono reperire non poche informazioni storiche. Infatti, il volume è stato pubblicato dopo la presa della Fortezza di Santa Caterina, ovvero dopo il 16 dicembre 1600, se teniamo conto dell'accenno di Arlecchino nella dedica alle *Compositions*: 'Al Magnanimo Monsieur, Monsieur Henry de Bourbon, premier bourgeois de Paris, chef de tuts les Messieurs de Lyon,²³ Conte de Monmeillan,²⁴ Chastellan du fort de Santa Caterina'.²⁵ Siamo anche dopo le nozze reali del 17 dicembre 1600 poiché Arlecchino si prende la libertà di alludere irriverentemente al matrimonio consumato, chiamando Enrico IV 'Secrétaire Secret du plus secret cabinet de Madama Maria di Medici'.²⁶ L'allusione di Arlecchino al ponte di Avignone si riferisce probabilmente alla fastosa entrata, da Marsiglia, di Maria de' Medici in Avignone sulla strada verso Lione,²⁷ entrata alla quale non poté partecipare Enrico IV pur essendo qui identificato come 'maistre de la moitié du pont d'Avignon, et bon amy du maistre de l'autre moitié'.²⁸ L'immagine

¹⁷ Milano e Venezia sono altre città di sosta in cui i comici sono soliti dare alle stampe le loro opere.

¹⁸ Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, cit., p. 351. Le immagini illustrate facenti riferimento alle *Compositions*, nel volume consacrato alla biografia di Tristano Martinelli (Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 124-125), danno invece come data di pubblicazione Lione 1601, il che lascia supporre che i comici fossero ancora a Lione appunto nel gennaio 1601.

¹⁹ Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, cit., p. 349.

²⁰ Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, Comicorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bona langua Francese et Latina, Conduet de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux. Arlechin. Imprimé delà le bout du monde*, [Lione], s.n., [1601]. Il volume non comporta né data né luogo di edizione. Bibliothèque Nationale de France, Dipartimento Riserva dei libri rari, RES-Y2-922. Consultabile online: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/index.php> (18 dicembre 2018). Esiste un'edizione moderna del volume in *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henry III: Recueil dit de Fossard conservé au Musée National de Stockholm présenté par Agne Beijer, conservateur du Musée Nationale de Drottningholm, suivi de compositions de rhétorique de M. Don Arlequin présentées par P.L. Duchartre*, Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, [1928].

²¹ Pagine a stampa (13): p. 1; pp. 3-4; pp. 5-7; p. 25; pp. 48-51; pp. 57-58.

²² Pagine bianche (57): p. 2; pp. 8-24; pp. 26-47; pp. 52-56; pp. 59-70.

²³ Il 9 dicembre 1600, il re arriva a Lione. Il 17 dicembre viene data la benedizione nella chiesa di San Giovanni, a conferma dell'unione reale tra Enrico IV e Maria de' Medici. Il 16 dicembre era stata presa la Fortezza di Santa Caterina. Il re lascia Lione per Parigi il 18 gennaio 1601, il giorno seguente la firma del trattato di Lione che segna la fine della guerra tra la Francia e i Savoia (dichiarata da Enrico IV l'11 agosto 1600 dopo mesi di trattative infruttuose, relative al marchesato di Saluzzo, con Carlo I di Savoia).

²⁴ La Fortezza di Montmelian è stata presa nell'ottobre 1600 dai Francesi.

²⁵ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 3. 'Al Magnanimo Signore, Signore Enrico di Borbone, primo borghese di Parigi, capo di tutti i Signori di Lione, Conte di Monmeillan, Castellano della Fortezza di Santa Catarina'.

²⁶ *Ivi*, p. 4: 'Secretario segreto del più segreto gabinetto di Madama Maria de' Medici'.

²⁷ O. Rouchon, 'Rituels publics, souveraineté et identité citadine. Les cérémonies d'entrée en Avignon (XVIe-XVIIe siècles)', in: *Cahiers de la Méditerranée*, 77 (2008), pp. 39-59, <https://journals.openedition.org/cdlm/4362> (10 dicembre 2018).

²⁸ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 3. 'Padrone della metà del ponte di Avignone, e amico del cuore del padrone dell'altra metà'.

viene interpretata da Siro Ferrone come un'allegoria del regno di Francia (il ponte) i cui due maestri rappresentano Maria de' Medici e il re Enrico.²⁹

È inoltre probabile che il testo sia stato scritto e pubblicato anche prima della pace di Lione, ovvero prima del 17 gennaio 1601. Infatti, con il trattato firmato a Lione in questa data, e stando alle memorie lasciate da Sully, presente anch'egli alla firma del trattato, il re di Francia rinuncia allora definitivamente al marchesato di Saluzzo, mentre Tristano Martinelli continua a chiamarlo nella dedica 'Pretendor du Marquisat de Saluces'.³⁰ L'ipotesi viene confermata da Siro Ferrone: gli Accesi recitano qualche commedia proprio a Lione, come accompagnamento festoso delle nozze, con grande soddisfazione dei sovrani e cortigiani e qualche rimostranza dei devoti locali. Ed è subito dopo che i comici avrebbero pubblicato le loro opere, proprio a Lione, raccogliendo consensi e doni, durante una parentesi durata poco più di un mese. Il re, seguito o preceduto dai comici,³¹ giunge poi a Parigi il 21 giugno, pochi giorni dopo la firma del trattato di pace di Lione.³² Possiamo ipotizzare che la stesura del volume sia stata alquanto progressiva e abbia seguito la cronologia degli eventi, con una pubblicazione di poco precedente alla partenza per Parigi, ovvero intorno al 17 gennaio, data del trattato di pace. Quando infatti, nei sottotitoli di una xilografia di se stesso che lo raffigura da zanni itinerante, Martinelli scrive: 'A Dieu mon Roy, et Reine, et mes Amis/ pour vous obeyr ie m'en vay à Paris' (Fig. 3)³³ e poi fa dire al Capitano: 'Vammo a Paris a fé da Cavagler/ Que gannaremo aglia ben da comer' (Fig. 5),³⁴ siamo già nell'imminente anticipazione del viaggio da Lione a Parigi (ovvero nei primi quindici giorni del gennaio 1601), e anche nell'attesa della conferma della gravidanza di Maria a nozze consumate. La regina giunse poi a Parigi solo l'8 di febbraio.³⁵

La stampa come veicolo dell'immagine di sé

Per capire le motivazioni di Martinelli relative alla pubblicazione delle *Compositions*, dobbiamo inoltre risalire agli anni 1580. Nel 1585 viene pubblicato a Parigi un attacco anonimo diretto ad Arlecchino, che secondo gli storici potrebbe essere stata opera dell'attore francese Robert Guérin, in arte Gros Guillaume. Prima di esser data alle stampe, la faccenda si svolse pubblicamente tra i due attori a mo' di vera e propria battaglia teatrale. Quello attribuito all'attore Gros Guillaume è un testo poetico fantasmagorico,³⁶ in cui il committente vede in sogno una tale Madame Cardine, famosa tenutaria dei bordelli parigini che, ritrovatasi agli Inferi, chiede ad Arlecchino di riportarla in terra, promettendogli poi di farlo Signore dei Ruffiani. Ma pur avendo superato ostacoli impersonati da Caronte, Plutone e Cerbero, ed ottenuta la liberazione della Cardine, Arlecchino è travolto da una tempesta infernale che impedisce loro di tornare sulla terra inghiottendo l'attore nell'abisso. Non c'è dubbio

²⁹ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 149.

³⁰ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 3. E ancora, a p. 58: 'A moy, qui suis Arlequin Savoian/ Me semble bien qu'Henry a grand raison/ De far' que Carlo (Carlo Emanuele di Savoia) li tienna parole, / de lui rendre Salux et Carmagnole' (Cfr. traduzione a nota 63).

³¹ Siro Ferrone indica 'alla fine di gennaio' per l'arrivo dei comici a Parigi (cfr. Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, cit., n.1, p. 202).

³² Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 149-150.

³³ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 48. 'Addio, Re mio e Regina mia, e addio amici miei/ per obbedirvi io me ne vado a Parigi'.

³⁴ Ivi, p. 51. 'Andiamo a Parigi, da Cavaliere/ Che guadagneremo là ben da mangiare'.

³⁵ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 150.

³⁶ Anonimo, *Histoire plaisante des faicts et gestes de Harlequin commedien italien, contenant ses songes et visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mère Cardine, comment et avec quels hazards il en eschappa après y avoir trompé le roy d'iceluy, Cerberus et tous les autres diables*, Paris, Didier Millot, 1585. Sullo scambio retorico e scenico tra i due attori rivali in quell'anno 1585, si veda Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 88-100.

che questo scambio di attacchi e risposte abbia potuto contribuire all'immagine della maschera di Arlecchino come figura diabolica ed animalesca, assuefatta agli Inferi.

La risposta di Arlecchino,³⁷ in francese e pubblicata forse con l'aiuto di una penna letterata d'oltralpe, conferma l'immagine di un Arlecchino sovrano di una 'banda infernale' di comici.³⁸ Dalla biografia di Tristano Martinelli si deduce però che la sua fu una vita più da attore singolo, temporaneamente associato alle compagnie di teatro girovaghe (Desiosi, Accesi, Gelosi, Fedeli, Confidenti, Uniti). Nel 1585, l'attacco degradante del collega francese che gli dà del buffone di piazza (insulto supremo per un attore professionista), ricorda infatti la figura di un Tristano Martinelli ancora prevalentemente *performer* solista. L'iconografia delle *Compositions* testimonia invece della sua capacità di aggregarsi, nel biennio 1600-1601 (e quindi quasi vent'anni dopo), alla compagnia degli Accesi, come condottiere dei comici. Tra le gesta editoriali del 1585 con la *Response* e quelle del 1601 con le *Compositions*, corre nondimeno il filo rosso del modo in cui l'attore sembra relazionarsi con gli altri comici. Nella *Response* del 1585, egli rivendica il proprio posto di condottiere che condanna chi lo ha offeso ('je t'ordonne, valet'... 'je te condamne'... 'Arlequin le Roi commande à l'Achéron').³⁹ Nel 1601, invece, l'iconografia delle *Compositions*, pur avvalendosi sempre dell'immaginario relativo alla centralità dell'Arlecchino *performer*, completa l'impresa di comunicazione intorno all'immagine di sé già iniziata nel 1585, finendo con l'integrare Arlecchino nel gruppo delle altre maschere buffe.

La relazione tra Arlecchino e la coppia reale

Colpisce poi nel volume il fatto che Arlecchino s'impegna sempre per mettersi allo stesso livello del re, tanto da chiamarlo (come se il re fosse la maschera stessa del Capitan Spavento, creata da Francesco Andreini e resa popolare negli anni 1580-90 ad opera dei Gelosi)⁴⁰ 'Spavente des Spagnols'.⁴¹ Siro Ferrone sottolinea a ragione quanto Arlecchino presenti il re più come un buffone che un vero principe. Si dice infatti che il re abbia anche redarguito l'attore per la sua propensione ricorrente a saltare sul trono per ischerzo, durante il periodo preso in considerazione.⁴² Ma non solo: ci sembra addirittura, come sarà poi confermato da alcuni personaggi recitati da Martinelli,⁴³ che Arlecchino si atteggi a Principe dei comici Accesi, attribuendosi nel loro seno le stesse

³⁷ T. Martinelli, *Response de gestes de Arlequin au poete fils de Madame Cardine, en Langue Arlequine, en façon de prologue, par Luy Mesme: de sa descente aux Enfers et du retour d'iceluy*. A Paris, pour Monsieur Arlequin. 1585. Il monologo veniva probabilmente usato come prologo dai fratelli Martinelli all'inizio dei loro spettacoli sul palco dell'Hôtel de Bourgogne (cfr. Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 92-96). La *Response* del 1585 è leggibile online in edizione moderna a cura dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (A.M.A.t.I.): <http://amati.fupress.net/media//scritti/RESPONSE%201585.pdf> (10 dicembre 2018).

³⁸ Vedasi la risposta del 'poetrillon morfondu' (il poetastro imbarazzato), narrata da Arlecchino con queste parole: 'Mais Arlequin le Roi commande à l'Achéron,/(...)/ Il est duc des esprits de la bande infernale' (nella traduzione di Roberto Cuppone: 'Ché il re Arlecchino dell'Acheronte s'avvale/(...)/ della banda infernale di spiriti è duce baldo').

³⁹ 'Io ti ordino, valletto'... 'io ti condanno'... 'il re Arlecchino dell'Acheronte s'avvale' (Martinelli, *Response*, cit.). Sulla retorica e la strategia attoriale di Arlecchino, si veda M. Gisano, *La lingua di Arlecchino*, Torino, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 13-25.

⁴⁰ Le bravure del Capitan Spavento, diffuse in cinquantacinque *Ragionamenti*, sono pubblicate per la prima volta a Venezia, 'appresso Vincenzo Somasco', dall'attore - e sposo di Isabella Andreini - nel 1607. Ricordiamo, come prova del loro successo immediato d'oltralpe, che furono tradotte subito dopo da Jacques de Fontenay in Francia come *Les Bravacheries du Capitaine Spavente*, Paris, D. Le Clerc, 1608.

⁴¹ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 4.

⁴² Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 149.

⁴³ Facciamo in particolare riferimento al nostro saggio sulla figura di Nottola, Principe dei comici nonché comico dei Principi, nella commedia *Lo Schiavetto* di Giovan Battista Andreini, pubblicata nel 1613 e nuovamente nel 1620. Cfr. C. Berger, 'Per un ritratto dell'Arlecchino. Tristano Martinelli tra le lettere e *Lo Schiavetto* di G.B. Andreini, 1620', *Line@editoriale*, , 10 (2018), <http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/> (10 dicembre 2018).

prerogative del re di Francia nella sua corte, e scegliendo appunto come dedicatari i mecenati più illustri, ovvero il re e la regina di Francia. Inoltre, Arlecchino situa le sue speranze di guadagno personale sullo stesso piano di quello, assai più fisiologico, della coppia reale, addirittura come se la sua presenza e la sua recitazione potessero avere un effetto scaramantico sulla sperata pregnanza della regina, e lui ne potesse venire per questa ragione tanto più remunerato. Così nel suo sogno, giocando anche sull'ambiguità metaforica della parola 'guadagno': 'Piaccia à Iddio/ Di farci vedere il maturo parto/ Di queste pregne speranze./ per la mia foy en sognéant au guadagno/ Io parlo Toscolagno'.⁴⁴ Emerge da questi versi quanto sia elevata la fede del comico nel proficuo affiancamento dei comici al felice esito delle nozze reali. Inoltre, il premio relativo da guadagnare è più volte reiterato nel volume, e sfacciatamente richiesto con l'irriverenza così tipica dell'attore. Le sue sfrontate richieste di retribuzione con una medaglia e/o una collana d'oro, oltre a quelle riguardo alla mera speranza di guadagno per tutti i comici,⁴⁵ ricorrono ben cinque volte nel volume: a cominciare, sin dalla dedica, dal parallelo con la medaglia del re di Francia, incisa su bronzo da Guillaume Dupré poco prima del trattato di Lione e raffigurante il busto di Enrico IV su una faccia, ed Ercole sull'altra.⁴⁶

Riferendosi proprio al premio commemorativo riservato al re, l'attore stima di essere così degno come Sua Altezza di venir premiato con simil dono e suggerisce che lo stesso re (come tesoriere dei comici) glielo debba offrire. La sua sfrontatezza lo porta a scrivere senza alcuna reticenza, nella lettera di dedica al re che apre il volume: 'Grand Thrésorier des Comédiens Italiens et Prince plus que tut autre digne d'être engravé en médaille de moy désirée'.⁴⁷ L'attore reitera la richiesta rivolgendosi questa volta anche alla stessa regina, la quale gli dovrebbe invece donare la collana, oltre la medaglia ricevuta dal re: 'Ha Reine, Colana, Roy Medaglia,/ quantumque donné moy, per la morbiu,/ autrement m'en iray cert' in Itaglia/ Et Harlequin donnera a V.M./ un mezo (C.) Niente,/ con un (O.) Niente entiero,/ Accompagnato con un (RE.)' (Fig. 2).⁴⁸ La domanda assomiglia a una specie di ricatto, facendo leva su un rapporto di uguaglianza, un patto mercantile reciproco che gli possa consentire, solo alle condizioni richieste, di offrire al re e alla regina il proprio cuore ('CORE', con la scherzosa ambiguità dell'ultima sillaba omonima e sinonima di RE). Arlecchino formula poi una terza sfrontata richiesta, con un altro ricatto in cambio delle sue prestazioni comiche, in una xilografia simile, sempre raffigurandosi nell'atto di supplicare re e regina: 'ha rey et reina donnez me la pesanta si vous voli que iour e nuict ie chanta'.⁴⁹ La quarta richiesta, rinnovando l'insistente allusione, viene fatta questa volta in latino

⁴⁴ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 57.

⁴⁵ Vedi la xilografia del collega Pantalone a p. 50 (Fig. 4), accompagnata dalla frase in cui dice di esser venuto con Arlecchino 'a guadagnar un poco de quatrín'. Anche la xilografia del Capitano (probabilmente l'attore Silvio Fiorillo) è accompagnata dalla seguente speranza in lingua maccheronica 'Que gannaremo aglia ben da comer' (Fig. 5).

⁴⁶ Si tratta di una medaglia in bronzo argentato, dalla doppia faccia: una faccia raffigurante il busto di profilo di Enrico IV, con l'armatura e la corona d'alloro; L'altra raffigura Ercole armato di un randello e con la pelle del Leone di Nemea, con la scritta 'VINCES ROBUR ORBIS 1600' ('tu trionferai sulla forza del mondo'). Questa medaglia è stata coniata nel 1600 per celebrare la vittoria ottenuta nella guerra franco-savoiarda. Essa fu coniata prima che fosse firmato il trattato, mentre i possedimenti del duca di Savoia cadevano uno dopo l'altro, con poca resistenza, e ancor prima che capitolasse il marchesato di Saluzzo.

⁴⁷ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 4. 'Gran tesoriere dei comici italiani e Principe più di alcun altro degno di essere inciso sulla medaglia da me desiderata'.

⁴⁸ *Ivi*, p. 5. 'Ha Regina, la collana, e voi Re, la medaglia, qualunque siano datemele, per carità, altrimenti io me ne tornerò certamente in Italia, e Arlecchino darà a Vostra Maestà un mezzo C niente, con una O niente intera, accompagnato con un (RE)'.

⁴⁹ *Ivi*, p. 25. Il senso è: 'Re e Regina, datemi la pesante [collana, medaglia] se voi volete che io canti notte e giorno'. Per la xilografia, vedi quella a p. 5 (Fig.2), identica a quella di p. 25 ma con didascalia diversa (cfr. anche nota 53).

maccheronico nel sogno di un Arlecchino svegliato da un facchino venuto ad annunciarigli la bella notizia: ‘Habebis medagliam et colanam’.⁵⁰ E infine, la quinta allusione alla medaglia e alla collana così ambite serve come frase conclusiva al volume: ‘Ah sacra Majesté,/ Fais moy doner tout alheure pour streina/ la medaglia attachée à una grossa chaina’.⁵¹

Insomma, Martinelli non si vergogna affatto di apparire, non solo come il venale interprete della maschera di Arlecchino, ma anche come vero e proprio comico professionista da retribuire alla pari di un re. Le parole e le lettere di Martinelli potrebbero essere considerate irriverenti; ma sembra in realtà che l’atteggiamento faccia parte del personaggio, di questa sua assenza di frontiera tra il ruolo a teatro (spesso sfacciato, osceno e prepotente) e quello fuori scena di Arlecchino. Ancora una volta, il tono delle lettere fornisce la prova di tale permeabilità confermata dall’immagine che emerge dalle *Compositions*, da re dei buffoni e buffone del re, tanto da far pensare che Tristano Martinelli intrattenga un rapporto informale e familiare con i sovrani francesi.

Un libro oggetto: una medaglia plurifaccia... e multimediale⁵²

Non solo Arlecchino costruisce l’immagine di sé⁵³ con le xilografie e i rari testi che animano le 13 (su 70) pagine stampate, ma egli sceglie anche di far comparire alcuni colleghi degli Accesi, in particolare quelli che, contrariamente a lui, non danno nulla alle stampe a Lione. Sappiamo in effetti che subito prima di partire per Parigi, proprio nel quartiere di Lione scherzosamente chiamato da Arlecchino ‘de là le bout du monde’ e sede di una fiorente industria tipografica costituita anche di non pochi editori italiani,⁵⁴ Martinelli e altri due compagni danno qualche operetta alle stampe presso un tale Roussin. Flaminio Scala (in arte Flavio), che occupa il ruolo di *amoroso* in compagnia, approfitta di aver portato con sé il manoscritto de *Il Postumio* per darlo alle stampe con la firma di ‘comico Acceso’, ‘appresso Iacomo Roussin’, non senza elogiare la comica ‘desiosa’ (benché associata come ‘accesa’ nella *tournée*) Diana Ponti,⁵⁵ in un sonetto dedicatario che precede l’omaggio allo Zametti, ricco finanziere ligure. Presso lo stesso stampatore, Pier Maria Cecchini pubblica invece scritti cristiani in difesa del teatro, con una riflessione sull’arte del ben recitare e dedicando

⁵⁰ *Ivi*, p. 57. ‘Avrai la medaglia e la collana’.

⁵¹ *Ivi*, p. 58. ‘Ah Sacra Maestà, fammi dare subito in omaggio la medaglia attaccata ad una grossa catena’.

⁵² Dell’arte dei comici (e non solo di Arlecchino) Gerardo Guccini evidenzia ‘le analogie con le contemporanee esperienze della multimedialità. Il fine di questo accostamento è rinnovare, con l’immissione di riferimenti non usurati, le modalità di approccio alla logica compositiva dei Comici dell’Arte, che, fin dalle loro prime apparizioni, hanno sperimentato le combinazioni fra suono, immagine e parlato, affinando una spettacolarità che, pur con le debite contestualizzazioni e correzioni di senso, possiamo considerare di tipo *multimediale*’. Si esplorano giustamente le analogie tra la moderna multimedialità e i vari aspetti dell’arte dei comici (tra cui: interazione fra diverse arti, scomparsa dell’autore singolo a favore di una ‘interazione tra gli artefici’, metodo compositivo del prodotto scenico interattivo e riscrivibile all’infinito, ecc.). Si veda G. Guccini, ‘Presentazione’ in ‘L’arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)’, in *Culture teatrali*, n. 10, primavera 2004, pp. 7-10.

⁵³ Ferdinando Taviani svolse un’analisi delle posizioni del corpo (le spalle alzate) dell’Arlecchino delle *Compositions*, interpretandole come proprie dell’attore Tristano Martinelli, anche perché molto diverse da quelle del *Recueil Frossard*. Ci sembra convincente l’attribuzione di tale caratteristica all’attore fondata sull’analisi iconografica delle xilografie delle *Compositions* (cf. F. Taviani, ‘Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell’arte’ in *Teatro e Storia*, 1, 1 (ottobre 1986), pp. 57-59).

⁵⁴ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 145. Sulla copertina del volume (e unico foglio a colori), Arlecchino si raffigura infatti sulle tavole di un palco con la leggenda scritta: ‘imprimé delà le bout du monde’ (stampato al di là del mondo).

⁵⁵ In arte Lavinia, Diana Ponti, che diventa successivamente anche la sposa del Pantalone Romagnesi, presente con gli Accesi a Parigi, si illustra, tra il 1590 e il 1597, come capocomica della Compagnia dei Desiosi. Per la *tournée* parigina del 1600-1601, si associa con gli Accesi, poco prima che Pier Maria Cecchini ne diventi il capocomico.

il tutto al duca di Bellegarde ‘Grand ecuyer de France’.⁵⁶ Colpisce il fatto che Arlecchino si atteggi invece non solo come antileggerato (con le sue 57 pagine bianche su 70) ma metta anche l’accento sull’immagine, di sé e degli altri, con ben cinque xilografie che lo rappresentano in maschera di Arlecchino: Arlecchino in persona (cfr. il frontespizio a colori, Fig. 1), Arlecchino nell’atto di implorare il re e la regina per ottenere la medaglia e la collana (Fig. 2),⁵⁷ Arlecchino in piedi sul palco col batocchio e la mezza maschera nera (p. 6) e infine da zanni in tenuta da viaggio con l’‘Arlichinaria’ (cioè ben 5 figli Arlecchini piccoli, cfr. Fig. 3); e altre due xilografie raffiguranti un Magnifico ovvero Pantalone (Fig. 4), e un Capitano (Fig. 5) con una sua battuta in spagnolo italianoeggiante.

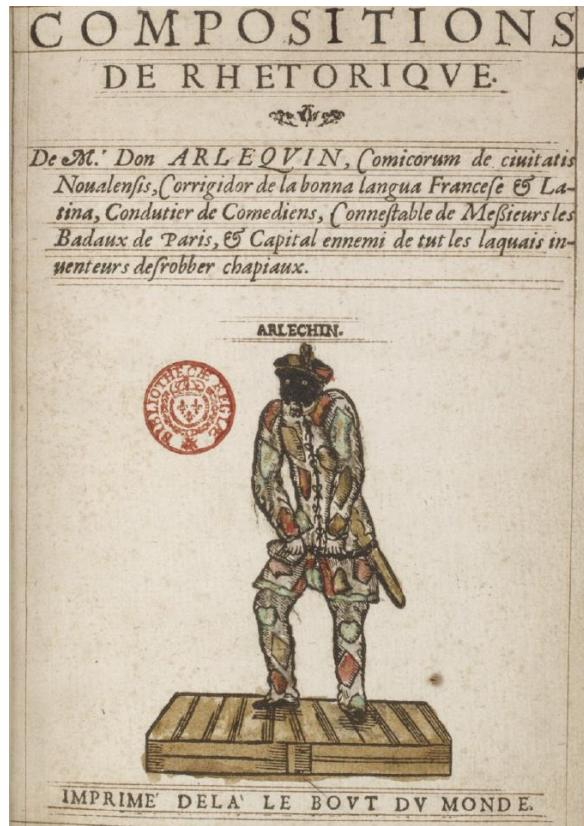


Fig. 1: *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, Comicorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bona langua Francese et Latina, Conduzier de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobbet chapiaux. Arlechin. Imprimé delà le bout du monde.* Xilografia frontespizio da Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique* @Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Y2-922.

⁵⁶ Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 145-146.

⁵⁷ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 5. Si tratta di una xilografia identica, ma con una didascalia diversa, a p. 25. Cfr. anche a nota 47.



Fig. 2: 'Ha Reine, Colana, Roy Medaglia,/quantumque donné moy, per la morbiu,/autrement m'en iray cert' in Itaglia/ Et Harlequin donnera aV.M./ un mezo (C.) Niente,/con un (O.) Niente entiero,/ Accompagnato con un (RE.)'. Xilografia da Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique*, p. 5 @Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Y2-922.

Infatti, in apertura al Libro III del volume appare dapprima il Magnifico, cioè Pantalone, con la seguente didascalia o battuta in dialetto veneto: 'Fradeli à menenvo [menen vò] con Arlechin/ a guadagnar un poco de quattrin' (Fig. 4).⁵⁸ Si tratta probabilmente di un ritratto di uno dei due attori allora presenti in compagnia assegnati alla parte del Vecchio Magnifico, cioè alternativamente Marc'Antonio Romagnesi oppure Pier Maria Cecchini. Se Siro Ferrone non decide tra le due ipotesi,⁵⁹ ci permettiamo invece di suggerire che si tratti piuttosto del Romagnesi che, essendo nato a Ferrara, sembra colui al quale si addice maggiormente l'arte tipica del recitare da Magnifico in dialetto veneziano; all'epoca recita da giovane Pantalone, con la maschera, ed è destinato ad una lunga e prestigiosa carriera.⁶⁰ L'ipotesi che si tratti piuttosto del Romagnesi confermerebbe inoltre quella nostra, secondo cui Martinelli cerca anche di produrre un esemplare a stampa in grado di presentare i maggiori esponenti delle parti buffe (cioè il Capitano e il Magnifico, tradizionalmente affiancati dal 2° zanni) ovvero quelli

⁵⁸ *Ivi*, p. 50. 'Fratelli io me ne vado con Arlechin/ a guadagnare un po' di soldi'.

⁵⁹ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 146.

⁶⁰ Lo stesso collega Cecchini lo descrive a suo tempo come il miglior Magnifico vivente, nelle lettere del 1613 a un segretario ducale di Mantova (cfr. lettera di Cecchini il 10 agosto 1613 in Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, cit., p. 268). Il periodo più rappresentativo del suo successo avviene subito dopo, quando entrerà a far parte della famosa compagnia dei Confidenti.

appunto che non pubblicano nulla a Lione. La xilografia del Capitano raffigura senza dubbio Silvio Fiorillo che, in arte Matamoros e nato a Capua (Caserta), recitava proprio in italiano spagnoleggiante.⁶¹



Fig.3: ‘A Dieu mon Roy, et Reine, et mes Amis/ pour vous obeyr ie m'en vay à Paris. La Arlechinaria’. Xilografia da Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique*, p. 48 @Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Y2-922.

Nel suo volume sembra quindi che Martinelli lasci spazio, se non a tutti gli Accesi, almeno a coloro che non hanno occasione di pubblicare; in tal modo, egli rappresenta le maggiori parti buffe topiche in compagnia, quelle più rappresentative della commedia cosiddetta *all'improvviso*. Ora, essendo questa pubblicazione a stampa unica non solo una traccia del passaggio a Lione della compagnia, ma anche una specie di biglietto da visita, un attestato concreto della bravura comica e quindi una forma di contratto di qualità con i mecenati, forse il volume di Arlecchino va considerato una specie di istruzione per l'uso degli Accesi, un *vademecum* che faccia da quaderno qualitativo degli oneri di una compagnia, confermando in tal modo la sua relazione da

⁶¹ Lo stesso Cecchini nel 1628 lo dichiara impareggiabile nel recitare come Capitano Spagnolo ('non ha avuto chi lo avanzi e forse pochi che lo agguaglino'). Cfr. P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie ed avisi a chi le recita. Di Piermaria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino. Dedicati al sereniss. gran duca di Toscana Ferdinando secondo, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628*, edizione moderna in F. Marotti & G. Romei, *La professione del teatro in La commedia dell'arte et la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991 (ried. 1994), vol. 2. p. 90.

impiegata ufficiale presso una corte così prestigiosa come quella francese. Per chiarire la funzione di queste pubblicazioni, fortemente collegate a rappresentazioni festive ed ufficiali tanto circoscritte nel tempo quanto effimere, ci sia reso lecito usare un parallelo odierno relativo ai concerti dei nostri divi del ventunesimo secolo: si potrebbe forse paragonare questo volume di grandi dimensioni come uno di quei *goodies*, quei regali a scopo promozionale della propria immagine che si distribuiscono dopo i concertoni delle *star*, in margine agli spettacoli. E infatti questo volume ha del tutto l'aria di un oggetto al tempo stesso promozionale e commemorativo: non è certo un caso allora che presenti, a mo' di catalogo divertito, una raffigurazione *live* (cioè sulle tavole del palco) dei maggiori e topici esponenti della compagnia (il Matamoros Silvio Fiorillo), e prometta ad una grande carriera con la propria maschera (il Magnifico Marc'Antonio Romagnesi). Il volume di Tristano Martinelli vuol quindi essere, a quanto sembra, un biglietto da visita scherzoso (giacché a metà vergine) che funga nondimeno da metonimia rappresentativa di un collettivo di attori.



Fig. 4: 'Fradeli à menenvocon Arlechin/ a guadagnar un poco diquattrin'. Xilografia da Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique*, p. 50 @Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Y2-922.



Fig. 5: 'Vammo à Paris à fé da Cavagler/ Que gannaremo aglia bien da comer. Levanta queno'mato hombre entiera [dichiaro che non ammazzo uomo intero]'. Xilografia da Tristano Martinelli, *Compositions de rhétorique*, p. 51 @Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Y2-922.

Arlecchino, tra principe dei comici e comico del Principe

Offrendo questo libro in copia unica, come antonomasia di se stesso, al re e alla regina di Francia, Tristano intende in realtà offrire nient'altro che... se stesso. Le pagine bianche lo sono infatti solo in apparenza: pur essendo vuote, sono invece piene delle sue famose acrobazie, delle sue libere improvvisazioni, irrappresentabili su carta se non con il ritratto xilografico anziché con lo scritto, o appunto con la pagina bianca.⁶² Invece di regalare, da letterato che non era, un ritratto di sé ridotto a una lettera, a un sonetto o a una commedia come fanno invece Cecchini e Scala, Tristano Martinelli regala un modulo interattivo e globale di quello che lui stesso è: la scelta dei dedicatari rivela non solo il posto gerarchico più alto da lui occupato nella *tournée*⁶³ in cui ha

⁶² Per ragguagli e complementi sull'interpretazione delle *Compositions* come 'impaginazione dell'assenza' del 'non esprimibile' della scena si veda la convincente analisi di R. Tessari, *La commedia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 103-107; lo studioso ricorda nondimeno anche l'ipotesi formulata da Ferdinando Taviani e Mirella Schino di 'una copia sulla quale il Martinelli si riprometteva di scrivere certi suoi testi a mano?' cfr. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Ivi, p. 495.

⁶³ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 146.

fatto da intermediario con Enrico di Navarra,⁶⁴ ma è anche un modo per costruire un'allegoria a stampa di se stesso, presentandosi come fulcro dell'intera compagnia e che gli altri (il Magnifico, il Capitano) consentono di seguire per poter guadagnare soldi a Parigi. Interrogano le pagine bianche che meritano un tentativo di interpretazione anche se la maggior parte degli studiosi e specialisti della commedia dell'arte non hanno chiarito le motivazioni di Martinelli al riguardo, o le hanno semplicemente dichiarate misteriose. Renzo Guardenti suggerisce di non considerare il volume solo come un 'irriverente e spregiudicato libello che l'attore buffone – in un accesso di vitalistica autoaffermazione – dedica ai reali di Francia'⁶⁵ mentre Siro Ferrone lo definisce uno 'pseudolibro'⁶⁶ aggiungendo che Arlecchino 'non crede nella letteratura e nei libri stampati'.⁶⁷ Questo potrebbe spiegare la scelta delle poche xilografie con solo qualche didascalia, a scapito dello scritto vero e proprio tranne una lettera di dedica al re e alla regina, e con le 53 pagine bianche sulla settantina del totale. Facciamo anche presente che, a differenza degli altri due compagni che pubblicano a Lione (Cecchini e Scala, peraltro autori di varie altre pubblicazioni in altre sedi), per Tristano Martinelli questo è l'unico suo volume firmato come 'autore'. Ed è anche possibile che Arlecchino abbia considerato più coerente con la sua tecnica teatrale – prevalentemente scenica, orale e fondata sull'improvviso – il fatto di non pubblicare un'opera a stampa che fosse assimilabile alla produzione di un letterato. Fatto sta che la formazione di Tristano non ha niente a che vedere con quella dei due compagni che pubblicano a Lione: Flaminio Scala è un attore colto come sono spesso gli interpreti del ruolo di 'amoroso' e pubblica non solo la raccolta di scenarii *Il teatro delle favole rappresentative* nel 1611, ma collabora anche all'edizione postuma dei *Fragmenti di alcune scritture* di Isabella Andreini con l'amico attore letterato Giovan Battista Andreini. Pier Maria Cecchini non è solo autore della commedia *La Flaminia schiava* (Milano, Bordoni, 1610), ma anche di trattati sopra l'arte comica tra cui uno pubblicato a Lione nel 1600-1601. Non si tratta dunque dello stesso tipo né di pubblicazione, né di personalità attoriale: basta paragonare le lettere di Martinelli indirizzate al duca di Mantova con quelle di Scala e di Cecchini per convincersene. Non solo la lingua e la sintassi di Martinelli sono più disordinate di quelle dei due compagni, ma il contenuto e gli argomenti risentono assai più del suo stile buffonesco improntato al ritmo dell'oralità. Ci basta fare un esempio dell'assenza pressoché totale di qualsiasi filtro tra lingua di scena e lingua dell'epistolario, quasi da far sembrare battuta di commedia una semplice richiesta rivolta a Ferdinando Gonzaga:

La prego a fare le mie racomandacioni al molto illustre brutto can beco cornuto di quel tesoriero da Lione dalla meza collana gottoso, et come scrivo a Sua Mestà gli voglio mandare una recetta di una purga da farlo deventare galantomo, che Sua Maestà ne gustarà asai a sentire i remedi che ci va.⁶⁸

In altre parole, Arlecchino sottintende che il rimedio che lui stesso proporrebbe per lottare contro la spilorceria del tesoriere reale⁶⁹ sarà gustato dal duca alla pari di una

⁶⁴ Cfr. la sua lettera da Mantova, del 18 marzo 1600, indirizzata a Belisario Vinta (segretario ducale mantovano) a Firenze, in cui – allegando una lettera ricevuta dalla Francia – dice di esser stato 'adimantato' (sic) da sua Maestà Enrico di Navarra in persona, nel mese di dicembre precedente.

⁶⁵ R. Guardenti, 'Attrici in effigie', p. 71 in: *L'arte dei comici, Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), Culture teatrali, Studi, Interventi e Scritture sulla spettacolo*, 10 (primavera 2004), pp. 57-75.

⁶⁶ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 147.

⁶⁷ *Ivi*, p. 153.

⁶⁸ Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, cit., p. 376. Lettera di Martinelli, da Parigi, al duca Ferdinando Gonzaga (Mantova) il 13 dicembre 1611.

⁶⁹ Si tratta di Vincent Bouhier, signore di Beaumarchais, *Ivi*, vol.1, cit., nota 1 alla lettera 38 del 3 giugno 1615, p. 406.

divertente scena di commedia. Infine, il fatto che sia stata stampata un'unica copia delle *Compositions* conferisce al volume l'intera sua specificità: un omaggio ai prestigiosi dedicatari il cui valore risiede più nell'oggetto stesso che non nel contenuto, ridotto alle immagini emblematiche degli esponenti più tipici di una compagnia dell'arte, vale a dire Pantalone, Arlecchino e il Capitano.

Emerge infine, da questo particolare dono di carta alla coppia reale, il chiaro rapporto feudale che esiste tra i comici ed i sovrani francesi. Va sottolineato peraltro quanto ambigua e complessa fosse la posizione diplomatica degli Accesi, e specie quella di Tristano Martinelli nel contesto bellico tra la corte sabauda (Carlo Emanuele I di Savoia) e Enrico di Navarra. Il loro non trascurabile coinvolgimento politico diplomatico in quel contesto è tradotto da Arlecchino in versi divertiti nelle *Compositions*. L'attore si colloca da entrambi i fronti della barriera bellica definendosi tanto Savoardo che servitore del re di Francia, legittimando però la dichiarazione di guerra di quest'ultimo: 'A moy, qui suis Arlequin Savoian/ Me semble bien qu'Henry a grand raison/ De far' que Carlo [Carlo Emanuele I di Savoia, *ndlr*] li tienna parole,/ de luy rendre Salux et Carmagnole./⁷⁰ Que venga la verole/ A son conseil, qui l'a mal conseillé,/ qu'est causa qu'Arlequin est ruiné'.⁷¹ Essendo la devozione ai sovrani più feudale che politica, il rapporto del comico col sovrano sembra proprio assimilabile a quello tra vassallo e principe per il quale deve cantare 'iour e nuict'⁷² (giorno e notte). Così, nell'offrire al sovrano il proprio 'core', Martinelli gli offre la sua totale e feudale devozione.⁷³ Inoltre, sulle due xilografie in cui viene ritratto Arlecchino ginocchioni nell'atto di pregare il re e la regina (Fig. 2) di dargli tanto la collana che la medaglia desiderata, notiamo che si è tolto il cappello tradizionale, lasciando vedere una parrucca insolita (che diremo alla francese e da cortigiano), in testa alla maschera tradizionale del secondo zanni. La strana fisionomia di Martinelli sulle due xilografie in cui lo troviamo ginocchioni ci appare allora creata all'insegna della duplice funzione da lui occupata nei confronti della corte e della compagnia. La maschera mora lo stabilisce definitivamente nella sua parte di Arlecchino in compagnia, mentre la parrucca gli conferisce lo stesso posto del vassallo di corte, e addirittura del cortigiano francese.⁷⁴

Conclusioni

Lo strano volume delle *Compositions de rhétorique* di Tristano Martinelli va interpretato come una vera e propria piattaforma di incontri per più aspetti. Si tratta della traduzione a stampa del primo incontro concreto di Martinelli con il re Enrico IV e la regina Maria de' Medici, con i quali manterrà rapporti così stretti da far tenere a battesimo alcuni dei suoi figli dallo stesso giovane erede al trono, Luigi XIII.

⁷⁰ Il riferimento va alla resa, imposta da Enrico IV a Carlo Emanuele I di Savoia, del marchesato di Saluzzo, che il duca aveva sottratto alla Francia il 1° ottobre 1588 e che comprendeva la Provincia di Carmagnola.

⁷¹ Martinelli, *Compositions*, cit., p. 58: 'A me, che sono Arlecchino savoardo, mi sembra proprio che Enrico abbia ragione di far sì che Carlo mantenga la parola di rendergli Saluzzo e Carmagnola. E venga il vaiolo al suo consigliere che lo ha consigliato male, cagion del fatto che Arlecchino abbia perso tutti i soldi'.

⁷² *Ivi*, p. 25.

⁷³ Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*, Cambridge University Press, 2002, p. 163. 'Martinelli also promises the king his heart (C.O.R.E): his full feudal devotion'.

⁷⁴ L'analisi potrebbe esser confermata dall'interpretazione dello strano acronimo (a nostra conoscenza, mai decifrato fino ad oggi) che Martinelli reca sulla spalla sinistra (Fig. 2): '.W.A.D.C.M.' Dato che la xilografia di questa pagina è anche l'occasione di un gioco tipografico con la parola CORE, e visto che Arlecchino si presenta come 'Conduzier de Comediens' sul frontespizio (Fig. 1), possiamo tentare l'interpretazione dell'acronimo '.W.A.D.C.M.' come 'eVViva Arlecchino Dux Comicorum Magnus'. Si tratta evidentemente solo di un'ipotesi, forse un po' ardita, da esplorare e confermare ulteriormente.

Quest'ultimo infatti diventa poi padrino del primogenito,⁷⁵ nato il 27 gennaio 1614 e chiamato Luigi come il giovanissimo re, con nientemeno che ‘tre regine per comadre, tre duchi per compadri’.⁷⁶ A Fontainebleau Tristano si fa anche regalare la collana d’oro dalla regina madre di Luigi XIII,⁷⁷ solito tornaconto mediceo di cui godrà di nuovo il 28 aprile 1621.⁷⁸ Quando il suo privilegio di intendente dei ciarlatani e comici sulla piazza di Mantova concessogli nel 1599 da Vincenzo I Gonzaga viene messo a repentina nel 1613-14, è proprio alla regina Maria de’ Medici, zelante protettrice dei comici, che Tristano si rivolge per far intendere i suoi diritti presso la corte di Mantova.⁷⁹ Ma oltre all’incontro regolare e amichevole con i potenti della corte francese, le *Compositions* testimoniano anche di un incontro linguistico a più voci: nel mettersi nei panni dell’attore professionista in terra di Francia nonché al servizio della corte, Tristano Martinelli si adegua anche alla mimesi della lingua francese, dichiarandosi sin dal frontespizio ‘corrigidor de la bona langua francese et latina, condutier de comediens’ (Fig. 1). Ma forse l’incontro più significativo manifestato e illustrato dall’originale volume è quello tra lo zanni Arlecchino e i suoi compagni il Magnifico e il Capitano, riuniti tra le 57 altre pagine bianche come se si esibissero, uno dopo l’altro, sulla scena del libro. Arlecchino vi occupa il palco al primo e secondo libro, e gli altri due al terzo, come se entrassero nell’azione, resa visibile dalle xilografie, di una commedia. Paradossalmente vuote per oltre l’80%, le pagine delle *Compositions* fanno incontrare i protagonisti della guerra tra i Savoia e la Francia, nonché quelli della compagnia degli Accesi. Si delineano così, fissandosi nel tempo, le immagini topiche di una galleria di ritratti di tre dei maggiori esponenti della commedia dell’arte del 1600. In ultima analisi, l’unicità e la rarità del libro, non dovute affatto a una perdita di eventuali altri esemplari, bensì a una volontà deliberata dello stesso Martinelli, la dice lunga sul pregio eccezionale del suo rapporto con la coppia reale e sull’esclusiva di cui godeva, o pretendeva di godere per sempre, con il re Enrico IV e la regina Maria de’ Medici.

⁷⁵ Il giovane Luigi XIII risulta dunque padrino del figlio di Arlecchino (3° figlio dei cosiddetti molti ‘gattesini’ dell’attore) a Fontainebleau. Altri principi furono padroni dei ‘gattesini’ di Tristano Martinelli: ad esempio, nel settembre 1611, nasce il secondogenito, Giovan Carlo, di cui furono padroni il cardinale Ferdinando Gonzaga e la regina di Francia Maria de’ Medici. T. Megale, *Dizionario biografico degli Italiani, Tristano Martinelli*, volume 71, <http://www.treccani.it> (2008).

⁷⁶ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. 187. Padrino di un figlio di Martinelli (che poi nasce morto nel novembre 1620) sarà anche lo stesso duca di Savoia Carlo Emanuele I.

⁷⁷ *Ivi*, p. 186.

⁷⁸ *Ivi*, p. 219. Il valore di questa collana era di 200 ducati.

⁷⁹ *Ivi*, p. 185.

Parole chiave

Arlecchino, Tristano Martinelli, commedia dell'arte, Maria de' Medici, Enrico IV

Cécile Berger, ex-allieva della Scuola Normale Superiore, è professoressa associata di letteratura, civiltà e lingua italiana presso l'Università Toulouse II-Jaurès dal 2000. Dopo una tesi di dottorato su Carlo Goldoni, ha partecipato anche alla traduzione collettiva in francese delle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi (2010) ed è autrice di vari articoli su Metastasio. Coinvolta nel progetto ANR-Sorbona 'Idées du Théâtre' ('500-'600) per cui ha curato la prefazione a *La Centaura* di G.B. Andreini, ha quindi ampliato le sue ricerche alle origini e ai protagonisti della commedia dell'arte, diventando specialista del teatro comico italiano dal 1550 a Carlo Goldoni.⁸⁰

UFR des Langues - Section d'italien
Université Toulouse II-Jaurès
5 allées Antonio Machado
Toulouse Cedex 9 (Francia)
cecile.berger@univ-tlse2.fr

SUMMARY

The Arlecchino Tristano Martinelli's relationship with the Royal French Court, in the *Compositions de rhétorique* (1600-1601)

The purpose of this paper is to examine the development and context of the *Compositions de rhétorique* by Tristano Martinelli between October 1600 and 17 January 1601. This work is nowadays conserved in one single copy, stored at the Bibliothèque Nationale de France. The book was published on the occasion of the royal wedding between King Henry IV of Navarre and Maria de' Medici, officiated on 17 December 1600 in Lyon. For exceptional occasions of this kind, the French Court often invited Italian comedians since the 1570s. At the same time, most of them took advantage of their presence in France to publish personal works, mainly comedies and theoretical writings about comedy. In this case, the famous comedian Tristano Martinelli, known as the first and best Arlecchino ever, published a book that is half empty, containing only a few printed pages. The analysis of its printed pages sheds light on Tristano Martinelli's personality, but also on the unique relationship between this actor from the *commedia dell'arte* and the King and Queen of France.

⁸⁰ Cfr. 'Idées du Théâtre', <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/index.php> e la prefazione, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=6> (18 dicembre 2018).

Pierrot, Perelà, and the Italian *Saltimbanco* French *fumisme* and the Italian Modernist Imagination

Luca Cottini

After two centuries of critical oblivion, the repertoire of the 16th- and 17th-century Italian *commedia dell'arte* gradually regained popular and cultural relevance in France, starting from the early 19th century, in parallel with the country's industrial development.

Circus performers, acrobatic clowns, and stock masks first re-emerged in rural fairs and shows. With time, itinerant pantomimes moved from the countryside to industrial cities and found stable residence in theatres as popular entertainment for the working classes. Before the Haussmannization of Paris, the most renowned comic theatre in Paris was the Théâtre des Funambules on Boulevard du Temple, both for the quality of its actors and the variety of its productions. While attracting the masses, nonetheless the repertoire of the Italian *commedia* soon captured also the attention of the *écrivains cultivés*, who found in the vital spontaneity of popular fairs and urban theatres not only 'un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance'¹ as a sort of antidote against the ongoing industrialization, but also a rich source of inspiration for their literary work.

On the one hand, in the report of a show at the Théâtre des Funambules, published on September 4, 1842 for *Revue de Paris* under the title 'Shakspeare aux funambules' [sic],² Théophile Gautier provides an intellectual account of the 'monde étrangement bariolé de la farce italienne'.³ While wondering at the spectacle's magic display of spontaneity, vitality, energy and imagination, Gautier defines its two key elements in the performing artistry of the mime Debureau (re-interpreting the mask of Pierrot in a dark key)⁴ and the active participation of the public. On the other hand, in the poetic collection *Odes Funambulesques* (1857),⁵ Théodore de Banville refashions the peculiar verve and the clownish imagery of Italian comedy

¹ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 8.

² T. Gautier, 'Shakspeare aux funambules', in: *L'art moderne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, pp. 167-179. Gautier's review also represents a historical record of the activities at the Funambules, compensating for the lacking information on its production (due to its improvised performances and the destruction of all materials after the theatre's demolition). For more information about Gautier's report see R. Storey's book *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literary Artist and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press, 1985, pp. 40-42.

³ Gautier, 'Shakspeare aux funambules', cit., p. 168.

⁴ The pantomime represents the adventures of Pierrot killing a man, stealing his clothes, speaking with his ghost, and marrying a duchess. In describing Pierrot as a pale criminal, a frenetic performer, a gambler, and a ruthless lover, Gautier captures the ambivalence of the show, which is described as 'un étrange drame, mêlé de rire et de terreur' (*Ivi*, p. 177).

⁵ T. de Banville, 'Odes funambulesques'. in: *Poésies de Théodore de Banville*, Paris, Alphonse Lemerre, 1880, pp. 21-137.

into a new poetic language, turning poems into virtual acrobatic shows,⁶ and the poet himself into a clownish and childish performer. In particular, Banville reconfigured the silent mime of Pierrot as a symbolic equivalent of the poet, expressing the same performing ability, and reflecting the same form of distinction from the norm, as seen in the parodic and anti-bourgeois portrayal of the character with a lunar mask ('le cousin de la lune'),⁷ or in a peculiar vertical tension to reach for the stars.⁸

The literary trope associating the modern poet with acrobatic comic actors⁹ found mature and enduring form in Baudelaire's short story 'Le vieux saltimbanque', published posthumously in the 1869 collection *Pétits poèmes en prose*. Baudelaire's poetic representation of the *saltimbanque* theme certainly iterates Gautier and Banville's excitement toward the frenetic explosion of vitality of circus, yet also re-invents it by way of its original focus on the clown's misery and letdown following the show. In dwelling on the gloomy gaze of a clown after the performance, Baudelaire elaborates a successful metaphor for the artist himself, shifting from his previous association with a brilliant entertainer to his sad fate as a 'victime innocente':¹⁰

À l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, adossé contre un des poteaux de sa cahute [...] Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour les lendemains; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. [...] Obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis: Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique.¹¹

Baudelaire's image of a desolate clown then reconfigures the original relationship of *funambulisme* with the thrill of circus, ballet, acrobatism, or the Italian *commedia*, by pairing it instead to the serious theme of the modern artist's self-portrayal as a sad performer. Against the backdrop of industrialization, Baudelaire's gloomy clown hence emblematises the poet's shift from a recognized or immortal figure into an ephemeral entertainer, subject to the scrutiny of time, utility, and market laws.

Such imagination of the sad *saltimbanque* would influence the depiction of clowns and *funambules* in late-19th century painting, as confirmed in Henri de Toulouse-Lautrec's post-show portrayal of a Moulin Rouge clowness in *Mademoiselle Cha-u-Kao* (1896), or in Pablo Picasso's representations of the acrobat's poverty in *La famille des saltimbanques* (1905), or of Harlequin's death in *La mort d'Arlequin* (1905). Baudelaire's iconography also impacted the figure of Pierrot himself, who turned from a silent acrobat of the *comédie italienne*¹² into a melancholic mask, in

⁶ In the 1857 'Préface' or in the later 'Avertissement' to the 1859 edition of the *Odes*, Banville identifies in the 'feuilles volantes' (*lvi*, p. 5) of his acrobatic or extravagant poetry 'une forme nouvelle' (*lvi*, p. 1) of literature, modeled on improvisation, caricature, paroxysme, and 'des fantaisies plus que frivoles' (*lvi*, p. 5).

⁷ *lvi*, p. 129.

⁸ For more information about the last poem of the collection, 'Saut du Tremplin', see M. Barbaro, *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Pisa, ETS, 2008, p. 18.

⁹ Starting from the mid-19th century, masks, clowns, and buffoons also start to acquire intellectual and historiographic relevance, as confirmed by the publication of M. Sand's monograph *Masques et bouffons. Comédie Italienne*, Paris, C. Lévy, 1862.

¹⁰ Starobinski, *Portrait de l'artiste*, cit., p. 112.

¹¹ C. Baudelaire, *Paris Blues. Le Spleen de Paris. The Poems in Prose. Pétits poèmes en prose*. Trans. F. Scarfe, London, Anvil Press Poetry, 2012, pp. 80-82.

¹² Pierrot 'does not appear under his own name and familiar costume until towards the end of the seventeenth century in France' (R. Storey, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 14). His origins relate to the acrobatic Pedrolino (a character interpreted by

the pantomimes of Charles Deburau and Paul Legrand, or a splenetic character, in the theatrical productions of the 1880s. In particular, two adaptations of Pierrot, by Jules Laforgue (*Pierrot Fumiste*, 1882)¹³ and Albert Giraud (*Pierrot Lunaire*, 1884),¹⁴ defined the iconography of the mask as an enigmatic smoker and a nostalgic inept, which would have an immense impact on the contemporary European imagination.

In addition to the imagery of the *commedia dell'arte* and the Baudelairean iconography of the old saltimbanque, Laforgue and Giraud's representation of Pierrot as a lunatic *fumiste* will deeply impact the Italian literary imagination of the early 20th century, reshaping an imported character into a key Modernist symbol. In one way, clowns, *trasformisti*, *funamboli* gradually re-appeared in Italy's early industrial culture in connection to early cinema (in the acrobatism of the transformist Leopoldo Fregoli) and variety theatre (in the histrionic showmanship of the comic actor Ettore Petrolini). Based upon a similar model of impromptu, ephemeral shows, the *serate futuriste* by Marinetti, Boccioni, or Pratella also recovered the French renderings of the *comédie italienne*, re-inventing it into an avant-garde platform of radical activism and poetic self-promotion. In another way, Pierrot also became a model for representing in poetry the self-proclaimed uselessness of the intellectual in contemporary society, and – by way of Laforgue – a key source of inspiration for Aldo Palazzeschi's light and gloomy character of Perelà, a comic/tragic man of smoke transformed into an archetypical figure in his 1911 novel *Il codice di Perelà*.¹⁵

In tracing the poetic connection between Pierrot and the Italian versions of the *saltimbanco*, whether in the exuberant form of Marinetti and the ambivalent character of Perelà, this study aims at illuminating an underestimated link between the French decadentism of the 1880s and the Italian avant-garde of the early 1910s. In the following sections, the essay will first explore the relationship of *funambulisme* and *fumisterie* in the French Pierrots by Laforgue and Giraud, and then the impact of their imagery on the Futurist representation of smoke and Palazzeschi's character of Perelà. In conclusion, it will refer this French-Italian connection to the enduring success of the clown theme in Italian culture, in relation to Harlequin and Pulcinella.

Pierrot, Fumisme and Funambulisme in French Literature

Pierrot became a common character in French theatre in the 1880s.¹⁶ In 1881, Léon Hennique and Joris-Karl Huysmans wrote a script for the pantomime *Pierrot sceptique*, illustrated by Jules Chéret and performed at the Folies Bergère.¹⁷ The work, which presented Pierrot murdering his tailor, executing a mannequin, and obliterating in fire all of the evidence of his crimes, would influence the composition of Laforgue's play *Pierrot Fumiste*, published the year after and similarly displaying a dandified mask tormented by homicidal instincts. In 1882, Paul Margueritte composed a pantomime (published in 1886) for the Valvins house of Stéphane Mallarmé, entitled *Pierrot assassin de sa femme*,¹⁸ which would inspire the 1883 play

Giovanni Pellegrini in the 17th-century scenario of *Li duo finti zingari*) and his success is related to the Italian adaptions at the théâtre italien of Paris of Tirso de Molina's *Don Juan* (1658) and Molière's *Le festin de pierre* (1665).

¹³ J. Laforgue, *Pierrot Fumiste*, in: *Oeuvres complètes. Mélanges Posthumes*, Paris, Mercure de France, 1919.

¹⁴ A. Giraud, *Pierrot lunaire. Rondels bergamasques*, Paris, A. Lemerre éditeur, 1884.

¹⁵ A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in: *Tutti i romanzi*, Vol. I, G. Tellini (ed.), Milan, Mondadori, 2004.

¹⁶ Pierrot was also a common reference in painting, as attested in the works of Georges Seurat (*Pierrot avec un blanc tuyau*, 1883), Paul Cézanne (*Mardi gras (Pierrot et Arlequin)*, 1888), and Jules Chéret, who dedicated several posters to the mask. Pierrot would also be a source of inspiration for composers, as documented in Claude Debussy's 'Pierrot' song of 1881 (based on Paul Verlaine's poem 'Pantomime', in: *Fêtes galantes*, Paris, A. Lemerre, 1869).

¹⁷ L. Hennique, and J.-K. Huysmans, *Pierrot sceptique: pantomime*, Paris, Édouard Rouveyre, 1881.

¹⁸ P. Margueritte, *Pierrot, assassin de sa femme. Pantomime*, Paris, C. Lévy, 1886.

by Jean Richepin *Pierrot assassin*,¹⁹ staged at the Trocadéro and starring Sarah Bernhardt as Pierrot. In 1887, the Belgian writer Albert Giraud released the play *Pierrot Narcisse*,²⁰ after the success of his 1884 poetic collection *Pierrot Lunaire*, which will be translated in German by Otto Erich Hartleben in 1892 and adapted into a musical melodrama (Op. 21) by Arnold Schoenberg in 1912.²¹ In parallel with theatre, and the establishment of the *Cercle Funambulesque* in 1888 (a theatrical society including the novelist Joris-Karl Huysmans, the composer Jules Massenet, and the illustrator Jules Chéret), the mask became a popular reference also in contemporary press, after the foundation of Adolphe Willette's journal *Pierrot* (1888-1889; 1891).

In the context of such rich gallery of adaptions, the anti-bourgeois and funereal Pierrots by Laforgue and Giraud acquired a distinctive relevance in France and deeply impacted the contemporary imagination.

In *Pierrot fumiste* (1882), Laforgue reinvented the character of Lord Pierrot as a disillusioned *viveur*.²² In the 1882 play, which subsequently inspired T.S. Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915),²³ he presented the story of Pierrot's unsuccessful marriage to Colombine (from their wedding day to the trial that she brings against him because of his unwillingness to procreate), and reconfigured the mask around the concept of smoke. Pierrot's *fumisme* then represents, on the one hand, a reflection of his *funambulisme*, as expressed through the metaphor of endless vaulting movement in smoke, and, on the other, the character's new core quality, identified with lightness. Smoke mirrors the "philosophical" lightness of Pierrot, which also takes shape in his splenetic irony, his preference for metamorphosis over reproduction (motivated by his impotence),²⁴ and his final escape on a train, 'léger et ricanant, dansant dans son compartiment à chaque station'.²⁵ In Laforgue's version, the transformation of the *funambule* Pierrot into a *fumiste* aims at debunking his traditional gaiety, and stressing instead his obscure or Dionysian side (made manifest in his anti-bourgeois attitude). Smoke symbolizes then Pierrot's dark *ennui*, which is expressed throughout the play in his absence of sexual appetite for Colombine, his lingering plan of a 'colombinetticide',²⁶ his purchase of the journal *Le Pornographe illustré* on the way to his wedding, or his cynical greed for money ('c'est de l'argent que je te demande! Quinze malheureux centimes').²⁷ A similar correlation between Pierrot's *fumisme* and his apathy (both prior to and following his failed marriage with Colombine) would appear in Laforgue's later poetic collection *Complaintes* of 1885. In the sonnet 'La cigarette', smoke returns not by chance as a key symbol, signifying the poet's lightness, acrobatics, and humor, yet also his meaninglessness, self-destructiveness, and resignation:

moi, je vais résigné, sans espoir à mon sort, / et pour tuer le temps, en attendant la mort / je fume en nez des dieux de fines cigarettes [...] me plonge en une extase infinie et m'endors [...] / et puis, quand je m'éveille en songeant à mes vers, / je contemple, le coeur plein d'une douce joie, / mon cher pouce rôti comme une cuisse d'oie. (vv. 2-4; 7; 12-14)

¹⁹ J. Richepin, *Pierrot assassin. Pantomime*, Paris, Palais du Trocadéro, April 28, 1883.

²⁰ A. Giraud, *Pierrot narcisse*, in: *Pierrot lunaire; Les dernières fêtes; Pierrot narcisse*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 105-168.

²¹ *Pierrot lunaire* by Schoenberg first introduced the *Pierrot Ensemble* as a new musical combination of instruments and the *Sprechstimme* as a new vocal style.

²² In the 1885 collection of *Complaintes* (Paris: Léon Vanier, 1885), Laforgue explicitly defines Pierrot as a 'viveur lunaire' in the poem 'Locutions de Pierrot'. The lunar quality of Pierrot would also recur in the famous *complaint* 'L'imitation de Notre Dame la lune'.

²³ T. S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in: *Waste Land and Other Poems*, New York, Signet Classic, 1998.

²⁴ 'On veut être plus fumiste que papa' (Laforgue, *Pierrot fumiste*, cit., p. 88).

²⁵ *lvi*, p. 107.

²⁶ *lvi*, p. 91.

²⁷ *lvi*, p. 94.

While ‘pushing Baudelairean *ennui* to a new, more modern despair’,²⁸ ‘La cigarette’ stages the *fumisme* of the artist as a remedy for the irredeemable flatness of existence, as well as an anti-bougeois protest, in the poet’s deliberate abandonment of any useful activity. The final self-irony of the poet, burning his fingers while giving in to the pleasure of thinking/smoking, sheds light on his uselessness for modern productive life, and his hopeless fate.

The topic of life’s misery or the poet’s *mal de vivre* is also central in Albert Giraud’s 1884 collection *Pierrot lunaire. Rondels bergamasques*. In continuity with the French cultural re-appreciation of the *commedia dell’arte*, Giraud connotes his Pierrot (and his own poetic figure) with a Harlequinian element, as seen in title’s reference to Harlequin’s hometown of Bergamo, in the several poems of the collection dedicated to Harlequin (like ‘Arlequin’, or ‘Arlequinade’), and in his self-definition as ‘Pierrot Bergamasque’ (‘À mon cousin de Bergame’; v.2) or ‘pâle dandy bergamasque’ (‘Pierrot dandy’; v.4). The continuous modifications of Giraud’s Pierrot throughout the collection (as in the poems ‘Pierrot dandy’, ‘Pierrot polaire’, ‘Pierrot voleur’, ‘Pierrot cruel’) also pay homage to the endless self-multiplication at the core of Harlequin’s character. In addition to the *commedia* repertoire, Giraud also positions himself in relation to its French 19th-century re-inventions, as seen in the link (first traced in Banville’s *Odes Funambuliques*) between Pierrot’s pallor and his lunatic temperament, in the formal choice of the rondel (recalling Verlaine’s Parnassianism), and in the Laforguean vision of the mask as an impotent or inapt lover. In the attempt to give coherent form to the mask’s multiple selves, Giraud related them to the common trait of Pierrot’s lunatic pallor, therefore making him *lunaire*. Pierrot’s solitude, gloomy temperament, and self-referential narcissism would be manifested in his dress, as white as the moon, and in his lunar disguise as a dark or nocturnal acrobat, playing a dissonant viola (‘Nocturne acrobat, / d’un grotesque archet dissonant / agaçant sa viole plate’; in: ‘La sérenade de Pierrot’, vv. 6-8),²⁹ and laughing over his suicidal desires (‘en sa robe de Lune blanche / Pierrot rit son rire sanglant’; in: ‘Suicide’, vv. 1-2). Such association of lunar temperament, bloody dark side, and *fumiste* posture would also recur in Giraud’s later play *Pierrot Narcisse*. Based on Laforgue’s work and Banville’s theatrical predilection for smoking actors,³⁰ Giraud’s play constructs smoke in relation to the Hamlet-like thinking and the self-reflective questions of Pierrot (‘faut-il rester Pierrot, ou bien cesser de l’être? [...] Rêver ou vivre? Il faut choisir’).³¹ The act of smoking underlines the conquest of his mental self-mastery (‘je veux rêver, / redevenir enfin mon maître, et me sauver / dans le silence auguste et fier de ma pensée!’),³² and his narcissistic drive, which is also seen in his final decision to wound himself, staining his white robe with blood, in the attempt to kiss his own image.

As documented, the French Pierrots subsume a complex repertoire of acrobatics, dancing, transformations, and mime, offering a tangible expression of ‘the art of performance at its purest’,³³ (later emblematised in early cinema or the variety theatre) and embodying a mute, non-standardized language (later epitomized by Charlie Chaplin), endowed with new, multiple possible meanings. At the same time, however, far from being a mere mask of popular entertainment,

²⁸ R. Klein, *Cigarettes Are Sublime*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 59.

²⁹ Giraud’s image of Pierrot playing a dissonant viola would later transfer onto Severini’s painting, and Italo Svevo’s 1923 novel *La coscienza di Zeno*, where the smoking *inetto* Zeno Cosini not by chance appears in the act of playing an out of tune violin.

³⁰ For Banville, the actor who ‘fume un vrai cigare’ (*lvi*, p. 10) on stage is the core figure of a comic show.

³¹ Laforgue, *Pierrot Narcisse*, cit., p. 129.

³² *lvi*, p. 162.

³³ M. Green, and J. Swan, *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell’Arte and the Modern Imagination*, New York, MacMillan, 1986, p. 4.

Pierrot also became an aesthetic archetype of the modern artist, aspiring for visibility and social prestige, yet not compromising with cultural conformity. In this sense, the cultural history of his re-inventions not only defined a new iconography of the *funambule* or the *saltimbanco*, but also generated a substantial ‘part of the history of what we call *modernismo*’,³⁴ both in 19th-century France and in early 20th-century Italian culture.

The Italian Re-Invention of the French Repertoire

The repertoire of the 19th-century French *commedia dell'arte* and the cultural elaboration of Pierrot entered Italian culture through Futurist theater and literature.

The *commedia dell'arte* largely influenced the creation of the Futurist *serate*, which were similarly conceived as performances of “scripted improvisation” (often based upon a *scenario*). The Futurist *serate* brought back to Italy the spontaneity and energy of both the early mimes at the Théâtre italien of Paris³⁵ and the variety show at the Funambules, articulating them ‘secondo modalità piuttosto rituali’.³⁶ The strict codification of these pre-established sets of situations was functional to the elaboration of variations, to the breaking of rules, as well as to achieving the ultimate goals of provoking the audience, involving it in the action, or solely generating a reaction. In consciously presenting himself as an extravagant mask, Marinetti eccentrically broke theatrical and social codes in the *serate* by means of his unpredictable laughter, provocation, showmanship, and verbal acrobatics. In his Laforguean anti-bourgeois posture, Marinetti purposely constructed the *serate* then as anticonformist, deforming, and destabilizing events, dismantling recognized aesthetic canons through the avant-garde’s typical ‘antagonismo trascendentale’,³⁷ and often overflowing into politics. In the first *serata* or “battle” of Trieste, on January 12, 1910, Marinetti histrionically appeared on stage with the trained boxer Armando Mazza (who read the *Manifesto of Futurism*) and the young Aldo Palazzeschi (who read the poem ‘La regola del sole’), provocatively promoting the Italian irredentist agenda in a city controlled by the Austrians. In the *serata* of Venice, on April 27, 1910, Marinetti followed the event at the La Fenice theatre (where he read his ‘Discorso futurista ai Veneziani’) by launching leaflets of ‘Venezia futurista’ from the city’s Clock Tower. Through their militant nature and their enactment of the avant-gardist idea of poetry, painting, and music as ephemeral artistic performances, the *serate* ultimately aimed at staging a new model of comic theatre, which, in addition to the *commedia dell'arte*, found inspiration in the spectacular attractions of variety and early cinema, as specifically outlined in Marinetti’s ‘Manifesto del teatro di varietà’ (1913).

As a ‘scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale’,³⁸ variety theatre offered a platform for the Futurist ideal of ‘fisico-follia’³⁹ and a clear support for the pursuit of the ‘meraviglioso futurista’.⁴⁰ Albeit not mentioning him directly, Marinetti saw in the Harlequinesque temperament of the comic actor Ettore Petrolini

³⁴ *Ivi*, p. 7.

³⁵ The Compagnia dei Gelosi first exported the Italian comic repertoire in France in 1576. Mimes developed as a way to overcome the language barrier between Italian actors (who originally performed in their native dialects) and their different audiences in Italy and Europe.

³⁶ G. Baldissone, ‘Presentazione’, in: *Marinetti e le eroiche serate*, S. Bertini (ed.), Novara, Interlinea, 2002, p. 8. Albeit all different, the *serate* were organized around the same basic poetic *canovaccio*, organized in four moments: opening (presentation), proposition (demonstrative reading of manifestos), argument (new poems and compositions), and conclusion (final lines).

³⁷ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 40.

³⁸ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, L. De Maria (ed.), Milan, Mondadori, 1968, p. 84.

³⁹ *Ivi*, p. 87.

⁴⁰ *Ivi*, p. 82.

the embodiment of the extravagant variety of such theatre.⁴¹ In parallel with variety, he also saw in early cinematography and Fregoli's transformism a model for Futurist theatre, enriching it 'd'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili',⁴² and modeling an effective 'sintesi di velocità + trasformazioni'.⁴³

In this context, it is important to highlight the singular importance attributed by the 'Variety Theatre' manifesto to cigarettes and smoke, presented as key elements for representing the Futurist ideal of destruction and renewal, as well as for creating a Futurist atmosphere bonding artists with their audience: 'il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico'.⁴⁴ In continuity with 19th-century French *funambulisme*, the emphasized element of smoke reflected in its ever-performing deformation and alogical movement not just the comic lightness, endless transformism, and creative improvisation of the *poeta saltimbanco* (acrobat poet), but also the 'allegoric equivalent of the poetic act' itself.⁴⁵ In continuity with French *fumisme*, cigarettes made manifest the exhilarating improvisation, diversity, and constant transformation of the actor's body, his visible bond with the audience,⁴⁶ and his relation to the Laforguean smoking mask of Pierrot.

This theatrical synthesis of French literary *funambulisme* (Banville) and *fumisme* (Laforgue)⁴⁷ found another contemporary expression in the smoking clownerie of Aldo Palazzeschi. Drawing on his attendance of the Futurist *serate* and his own personal training as a comic actor, Palazzeschi purposely anchored the *saltimbanco* theme to the poetics of Baudelaire and Laforgue, reconfiguring the imagery of Pierrot into a new Italian archetype, in his poetic collections,⁴⁸ as well as in his Futurist novel *Il codice di Perelà* (1911).

Palazzeschi established a clear link between the poet and the acrobatic clown in the poems 'L'incendiario' (1910) and 'Chi sono?' (1910). In 'L'incendiario', Palazzeschi relates Marinetti's condition as an arsonist to his burning *clownerie* ('brucia per divertimento'; v. 63), presenting his attempt to destroy the old codes and enflame the world with new life as both a divine prodigy, worthy of marvel or curiosity, and a threatening diversity, worthy of public scorn. In 'Chi sono?' Palazzeschi identifies instead with an acrobatic clown (*saltimbanco*) "leaping" on stage with a deforming lens into his heart, and provocatively distorting his codified role as poet ('sono forse un poeta?'; v. 1), yet tragically hiding in his performance the 'follia', 'malinconia', and 'nostalgia' (vv. 5; 10; 15) of 'his soul' (my italics), as emphasized by the repeated rhyme with 'anima mia' (vv. 4; 9; 14; 21).

During the same period, Palazzeschi also fashioned a new clownish figure in the character/mask of Perelà, the protagonist of his 1911 novel, praised by Marinetti

⁴¹ Marinetti invited the actor to attend the Futurist *serata* of May 18, 1914 in Genoa. After the *serata*, Petrolini identified himself as an 'ammiratore fervido del futurismo'; S. Bertini (ed.), *Marinetti e le eroiche serate*, Novara, Interlinea, 2002, p. 98.

⁴² 'Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani, e di cieli)', *Ivi*, p. 81.

⁴³ *Ivi*, p. 85.

⁴⁴ *Ivi*, p. 83.

⁴⁵ Starobinski, *Portrait de l'artiste*, cit., p. 33. Francesco Cangiullo illustrates this Futurist ideal of writing as a self-vanishing performance and endless recreation in his tavola parolibera of 1914 *Ho molte parole in libertà in riserva di molti nuovi paroliberi*, by depicting Marinetti in the act of smoking words (or uttering smoke) in front of his admirers.

⁴⁶ In 'Shakspeare aux Funambules', Gautier had already noticed the importance of the public's participation in the vaudeville show by describing the audience of the Funambules as 'un véritable public, comprenant la fantaisie avec une merveilleuse facilité'. *L'art moderne*, cit., p. 168.

⁴⁷ 'Una forma particolare dell'umorismo avanguardistico è indubbiamente quell'attitudine che, dal *Pierrot fumiste* di Laforgue, si chiamò *fumisterie* [...] Il fumismo non è che una specie di cerebralismo infantile: ed ha relazioni evidenti con un'altra attitudine, quella che prende nome di funambolismo'. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, cit., p. 164.

⁴⁸ A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, A. Dei (ed.), Milan, A. Mondadori, 2002.

as a model for Futurist prose. The book revolves around a mysterious man of smoke, Perelà, born out of the ashes of a chimney 33 years after a fire, and living in the fluid form of a cloud. The ‘most singular oxymoron’⁴⁹ of Perelà’s light ‘body’ relates him to the vitality of his burning and his exhilarated laughter (‘Ah! Ah! Ah!’), along the lines of Palazzeschi’s own poem ‘E lasciatemi divertire’ (1910). His smoky nature, however, simultaneously relates him to the gloom of a past combustion (as revealed by his boots, indicating the only piece left of his former corporeity) and to the hidden pain inscribed in his name, made from the initial syllable of his stepmothers Pena, Rete, and Lama.

Against the backdrop of French *saltimbanques* and the Futurist *serate*, Perelà condenses in his smoky body a living synthesis and a successful Italian archetype of the so-called ‘commedia phase of modernism’.⁵⁰ Acrobatically vaulting in his histrionic laughter, and dressed in his white cloud-of-smoke costume, Perelà finds his visual roots in the *spleenetique* lightness and lunar paleness of Legrand and Debureau’s Pierrots. Welcomed as a prodigious being, in a state of constant motion, yet later accused of a homicide (after the death of the castle servant Alloro), Perelà also embraces the Hamletic ambiguity of French literary Pierrots, suspended between the exhilarating liveliness of Banville’s *Odes Funambulesques*, and Laforgue and Giraud’s dark versions of the mask as a Macbethian criminal, a *viveur lunaire*, or a disquieting cousin of Harlequin.

While reflecting Giraud and Laforgue’s modernist mask of the artist, Perelà however also “embodies” an additional Italian element, certainly related to Harlequin, but mostly importantly to Pierrot’s “progenitor”⁵¹ Pulcinella. On the one hand, his histrionic and desecrating laughter (which relates him to Futurist theatre) connects him to the transformism and the diversity of Harlequin, symbolically visualized in Fregoli’s cinematographic performances or in Petrolini’s comic eclecticism. On the other hand, against the backdrop of his scholarly reappreciation, Perelà also refers to Pulcinella, not by chance defined by Michele Scherillo as ‘un buffone di professione che, sotto la scrofa del lazzo e della facezia, nasconde la lagrima’.⁵²

Perelà’s reference to the French Pierrots and the Italian *commedia* is then functional to turning the pages of *Il codice* into a theatrical stage, where the artist can display not only his affirmed alterity through the protagonist’s undefinable body, but also, along the lines of Baudelaire’s old acrobat, his ambivalent condition as both an ‘incendiario’, capable of setting life in motion with his burning clownerie, and ‘incendiato’, worthy of public scorn, imprisoned in the cage of his uselessness, and immolated as a self-sacrified savior.

In his mix of *fumismo/funabolismo* and tragedy, and in his original synthesis of Pulcinella and Pierrot, Perelà ultimately “incarnates” a modern Italian archetype. His smoky “costume” (mirroring Pierrot or Pulcinella’s white robe) matches the insatiable urge for action, and the alogical/analogic movement of deformation and transformation of the *commedia dell’arte*. At the same time, as the character is suspended in his endless vaulting over the abyss of his absence and the inexorability of fixity, his body also represents a Hamletic dilemma of presence/absence. Unlike Marinetti’s personifications of the acrobatic clown in the *serate*, Perelà defines instead a paradoxical *funambule*, whose material body, made of smoke and ashes, perpetually lies on the edge of fluidity and solidity, ubiquity and nowhereness, self-exhibition and self-erasure. His “body” – lightly elevated in the heavens, flying above the abyss of emptiness, and rarefied into a laughing cloud in the book’s conclusion –

⁴⁹ N. Perella, and R. Stefanini, ‘Aldo Palazzeschi’s Code of Lightness’, in: *Forum Italicum*, 26, 1 (1992), p. 106.

⁵⁰ Green and Swan, *The Triumph of Pierrot*, cit., p. 8.

⁵¹ Storey, *Pierrot*, cit., p. 14.

⁵² M. Scherillo, *La commedia dell’arte in Italia*, Turin, Loescher, 1884, p. 1.

thus analogically manifests an open-ended being, reflecting the chaotic interaction or creative synthesis of endless possibilities.

French *Fumisme* and Italian Modernism

In reconstructing the cross-cultural exchange of the French and Italian *commedia dell'arte* at the turn of the 20th century, this essay advances the argument that the re-emerging trope of the acrobatic clown, as emblematised in the key figure of Pierrot, not only reflects the origins and genealogy of the widespread Modernist self-definition of the artist as a 'sauveur sacrifié',⁵³ but also reveals an underestimated point of cultural suture, tying the Italian milieu to the broader context of European Modernism.

From French *funambulisme* to Italian Futurist theatre, from French *fumisme* to the Italian re-invention of Perelà, from French *Pierrotisme* to the Italian rediscovery of Pulcinella, the outlined interaction of the French and Italian *commedia* shed lights on a powerful *trait d'union* connecting Italian intellectuals to the aesthetics of European modernism. On the one hand, French culture provided Italian culture with a solid model for the representation of the poet as a sad clown, for the depiction of the *inetto* (inept characters) in contemporary novels (along the lines of the *noir* tradition of French Pierrots), as well as for the academic re-appreciation of the *commedia dell'arte* – along the path from Michele Scherillo's first manual of 1884 (*La commedia dell'arte in Italia*)⁵⁴ to Mario Apollonio's comprehensive *Storia della commedia dell'arte* of 1930.⁵⁵ On the other hand, the Italian comic imagery enriched the French repertoire by re-inventing the figure of the *saltimbanco* (in the radical actionism of Futurist theater or in the prophetic lightness of Perelà), and putting it into dialogue with the historical tradition and local masks like Harlequin and, above all, Pulcinella.

The Italian *saltimbanco* trope finds deeper roots than French *funambulisme* in the early experience of the Italian *commedia dell'arte*, and in its *saltimbanco* troupes which already outline – as hinted in the name, deriving from *saltare* (to leap) and *banco* (bench) – the figure of 'an acrobat whose stage was a portable bench'.⁵⁶ Yet certainly the interaction with French *Pierrotisme* alters and recreates this original model. In continuity with Giraud's Harlequinesque imagination and the Futurist *serate*, the character of Harlequin would emphasize the radical physicality and alterity of the early phase of the *commedia*. Ardengo Soffici's poetic collection *Arlecchino* of 1914⁵⁷ would iterate this *topos*, in the book's similar structure as a micro-variety theater or as a "sentimental journey" across random atmospheres, anecdotes, and encounters. In continuity with the French Pierrot theme, and its musical variations around the figure of *Polichinelle* (first by Rachmaninoff and later by Stravinsky),⁵⁸ also the Neapolitan Pulcinella impacted the Italian imagination, as the academic the quest for his true genealogy overlapped with his theatrical construction as an Italian-made prototype of the *saltimbanco*.

The philosopher Benedetto Croce dedicated two key studies to Pulcinella at the turn of the 20th century: the 1899 monograph *Pulcinella e il personaggio del*

⁵³ Starobinski, *Portrait de l'artiste*, cit., p. 117.

⁵⁴ From an academic point of view, the Italian theater of the 16th and 17th centuries became an object of critical investigation after the publication of Michele Scherillo's 1884 study (*op. cit.*). The monograph first re-evaluated the forms, masks, and tropes of a theatrical form that had been discarded since Goldoni's reformation of theater in the 18th century.

⁵⁵ M. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Roma, Augustea, 1930.

⁵⁶ Green and Swan, *op. cit.* p. 163.

⁵⁷ A. Soffici, *Arlecchino*, Firenze, Lacerba, 1914.

⁵⁸ Pulcinella inspired Sergei Rachmaninoff to write the piano *Fantasy Piece* in F-sharp minor *Polichinelle* (*Morceaux de fantaisie*, Op. 3, No. 4), and Igor Stravinsky to create the 1920 ballet (Paris, Opéra, May 15, 1920) *Pulcinella*, whose set was designed by Pablo Picasso.

*napoletano in commedia: ricerche ed osservazioni*⁵⁹ and the essay ‘Pulcinella e le relazioni della commedia dell’arte con la commedia popolare romana’, included in the pioneering volume *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1910).⁶⁰ Both studies were concerned with reconstructing the origins of the mask, in ancient times (as a re-invention of the *atellana* character of Macchus), as well as in early modern theater (as a interpretation of Captain Matamoros by the Neapolitan actor Silvio Fiorillo). After Croce, the former Futurist photographer Anton Giulio Bragaglia also published a monograph on Pulcinella in 1930,⁶¹ offering new contributions to the scholarship on the mask (e.g. name, origins, characters, interpreting actors). In his monograph, however, Bragaglia also interpreted Pulcinella in a broader cultural sense, as both the symbol of an entire people,⁶² and an archetypical Italian buffoon figure. In one way, Bragaglia’s reading of Pulcinella as a symbol of otherness, a clownish fool, and a Hamletic halved being, carrying in himself his own opposite, connoted the mask as an ‘Arlecchino del Sud’.⁶³ In another way, in his appreciation of Pulcinella’s capacity of improvisation, body language, and constant dialogue with the public, Bragaglia detected the cultural roots of the similar alogicity, acrobatic dancing, juggling ability, and unpredictable tricks of Leopoldo Fregoli’s transformism and Ettore Petrolini’s variety theater, two main sources of inspiration for the Italian Futurist theatre (and indirectly for Perelà).⁶⁴

In this light then, Pulcinella represents in some way an Italian counterpart of the French Pierrots. Thanks to his body language, condensing at once expressive freedom, self-deceit, wit, and diversity (‘che è, prima di tutto, etnica e sociale, e appartiene a un orizzonte geografico o culturale, vicino o lontano, ma comunque “altro”’),⁶⁵ Pulcinella gave visual form not only to repressed desires but also to the experimental search for alternative artistic voices, in his attempt to embody an Italian version of the acrobatic clown. While subsuming an Italian form of the modern intellectual’s self-identification with the *saltimbanco* in his personality as an eclectic traveler, able to overcome self-repetition, communicate in all idioms, and embody a radical diversity, Pulcinella ultimately connoted also the comic/sad mask of Perelà with a particular Italian vein, defining in it the ultimate representation of a melancholic *inetto*.

Parole chiave

Pierrot, Perelà, *Saltimbanco*, Commedia dell’Arte, Modernism

Luca Cottini is Associate Professor of Italian Studies at Villanova University. He holds a Ph.D from Harvard University (2012), a Master’s from the University of Notre Dame (2007), and BA in classics from the University of Milan (2003). He published for Longo *I passaggi obbligati di Italo Calvino* (2017) and for University of Toronto Press *The Art of Objects. The Birth of Italian Industrial Culture, 1878-1928* (2018). His scholarship includes studies on Calvino, Fenoglio, Palazzeschi, Papini, De Amicis, Alvaro, Fellini, the silent film *Maciste alpino*, and Italian war photography.

Department of Romance Languages and Literatures

⁵⁹ B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia: ricerche ed osservazioni*, Roma, Loescher, 1899.

⁶⁰ B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1962, pp. 195-260.

⁶¹ A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Roma, Gherardo Casini Editore, 1953.

⁶² ‘Pulcinella non è un uomo con nome e cognome; ma è un popolo’, *Ivi*, p. 115.

⁶³ *Ivi*, p. 143.

⁶⁴ Bragaglia also identifies the *commedia* as the source of the theatre of Eduardo De Filippo (‘La commedia dell’arte s’è rifugiata nel *Varietà* dove sono nati grandi comici come Petrolini e De Filippo’; *Ivi*, p. 30).

⁶⁵ L. Lombardi Satriani and D. Scafoglio, ‘Pulcinella e l’altro’, in: *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, Franco C. Greco (ed.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, p. 39.

Villanova University
800 E Lancaster Ave., SAC 339, Villanova PA 19085 (USA)
luca.cottini@villanova.edu

RIASSUNTO

Pierrot, Perelà, e la figura del saltimbanco in Italia

Dal fumismo francese all'immaginazione modernista italiana

Il presente saggio esplora i legami tra l'immaginario fumista, nella letteratura e nel teatro francese del XIX secolo, e le rappresentazioni dell'artista come saltimbanco nella cultura italiana del primo novecento. A partire dalla riscoperta francese del repertorio della commedia dell'arte, la presente ricerca documenta l'impatto delle re-invenzioni di Pierrot, da parte di Laforgue e Giraud, sul teatro futurista di Marinetti e sulla figura letteraria di Perelà, protagonista del romanzo palazzeschiano *Il codice di Perelà*. Lo studio dell'immaginario pierresco nella cultura francese e italiana mette in evidenza un significativo momento di contatto tra l'Italia e il modernismo europeo.

Frenchmen in Dante's Shoes Sentimental Journeys through Italy in Early 19th Century Literature

Florian Mehltretter & Juana von Stein

French attitudes towards Italy and Italian culture in the 19th century are highly ambiguous, oscillating between two positions that seem to stand in direct contradiction to one another: on the one hand, a stance of superiority over a fragmented and backward country (or, indeed, a 'terra dei morti'),¹ an attitude which, from a postcolonial theoretical perspective, might be termed 'colonial' and would thus preclude any form of symmetrical dialogue or mutual understanding;² and, on the other hand, a deep admiration felt for geniuses such as Dante and Tasso.³ This article seeks to explore this paradox, drawing on some descriptions of literary journeys in Dante's footsteps by French writers. Our aim is to show that the asymmetry, which can be observed in many Italo-French intercultural contacts of the period, and indeed in the context of these literary journeys themselves, is in some cases transcended by a new hermeneutics. This new form of transcultural understanding can be seen in connection with the 'sentimental' reading strategies born in the 18th century.⁴ On a methodical

¹ Lamartine, who took up residence in Florence as a diplomat, derides Italy in *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold* as a 'land of the past' ('Ô terre du passé') where humans have become 'de la poussière humaine'. The following lines provoked not only various literary reactions (cfr. Giuseppe Giusti's *La terra dei morti*), but also a duel between the Italian soldier Gabriele Pepe and the poet himself: 'Monument écroulé, que l'écho seul habite; / Poussière du passé, qu'un vent stérile agite; / Terre, où les fils n'ont plus le sang de leurs aïeux! / Où sur un sol vieilli les hommes naissent vieux, / Où le fer avili ne frappe que dans l'ombre, / Où sur les fronts voilés plane un nuage sombre; / Où l'amour n'est qu'un piège et la pudeur qu'un fard; / Où la ruse a faussé le rayon du regard; / Où les mots énervés ne sont qu'un bruit sonore, / Un nuage éclaté qui retentit encore! / Adieu! Pleure ta chute en vantant tes héros! / Sur des bords où la gloire a ranimé leurs os, / Je vais chercher ailleurs (pardonne, ombre romaine!) / Des hommes, et non pas de la poussière humaine!' (*Le dernier chant du pèlerinage d'Harold* [XIII], in: A. de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, ed. by M.-F. Guyard, Paris, Pléiade, 1963, pp. 207-209; for the reception of Lamartine's poem, see A. O'Connor, 'L'Italia: La Terra dei Morti?', in: *Italian Culture*, 23 (2005), pp. 31-50).

² E.W. Said, *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin, 1978/1985, pp. 1 f. Cf. for this background, which cannot be discussed at length in this article, H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994; G.C. Spivak, 'Can the Subaltern Speak?', in: L. Chrisman & P. Williams (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York, Columbia UP, 1994, pp. 66-111.

³ For French 19th century writers' attitudes towards Italy, see R. Noli, *Les romantiques français et l'Italie. Essai sur la vogue de l'influence de l'Italie en France de 1825 à 1850*, Dijon, Bernigaud et Privat, 1928; M.-M. Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses universitaires de France, 1996; H. P. Lund & M. Delon (eds.), *L'Italie dans l'imaginaire romantique. Actes du colloque de Copenhague (14-15 septembre 2007)*, Copenhagen, Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2008; É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique. Écrire l'Italie, de Chateaubriand à Stendhal*, Paris, Garnier, 2013.

⁴ M. Caesar, *Dante. The Critical Heritage*, London/New York, Routledge, 1989, pp. 43-47, develops a similar hypothesis in a general sense of affective impact rather than the narrower concept of emotional identification pursued in this article.

level, this article will therefore combine its ‘postcolonial’ glance at an asymmetrical intercultural situation with what might be termed an archaeology of hermeneutics.

Literary pilgrimages and exoticist attitudes

The literary journeys considered here, whether real or fictional, are often undertaken in a spirit of devotion and therefore sometimes described as pilgrimages. Thus, the translator of Dante and poet, Antoni Deschamps, invokes Dante’s guidance for the poetic journey of his *Études sur l’Italie*:

De ta savante main, Dante, conduis mes pas,
Et sous l’ardent soleil ne m’abandonne pas.
Comme tu fus guidé dans ton fatal voyage,
Guide-moi, vieux Toscan, dans mon pèlerinage.⁵

For Deschamps, Dante’s guidance resembles more of a reservoir of poetic images and techniques than anything else,⁶ and his sketches of Italy are full-blown romantic *tableaux*, brimming with *couleur locale* and even the occasional dash of the exotic,⁷ but they are less influenced by Dante’s actual works than Deschamps’ self-assumed role as Dante’s romantic spiritual brother might have us believe. His (partly imaginary) literary journey is less of a scientific investigation of the places and landscapes that could have shaped the work of the great Italian writer and more of a sentimental journey – connected in this case with a collective French Dante ‘craze’.

In fact, more than any other poet, Dante appears to have fascinated the world of French art and literature throughout the 19th century. From Romanticism up to the *fin de siècle*, writers, painters and musicians alike are attracted both by Dante’s personality and his works.⁸ The Tuscan author becomes ‘le créateur de la poésie moderne’ (Villemain)⁹ and ‘père des muses modernes’ (Chateaubriand)¹⁰ or, quite simply, a kind of catalyst for the production of modern French literature.¹¹

⁵ *Prologue - A Dante Alighieri (Études sur l’Italie)*, in: A. Deschamps, *Les dernières paroles, Poésies*, Brussels, Laurent, 1837, p. 159.

⁶ An example which is close to Petrarch (*Rerum vulgarium fragmenta* 35.02), but which introduces the typical dantesque pseudo-comparison: ‘Et j’allais à pas lents et la tête baissée, / Comme celui qui porte une triste pensée’, *ivi*, p. 193. There are allusions to Dantean characters as well, but these are rare, e.g. on the following page to Dante’s Ugolino (*ivi*, p. 194), and, of course, allusions to specific verses, such as in A M. Rossini: ‘Honneur du beau pays où sonne le si’ (*ivi*, p. 207), cf. Inf XXXIII.79-80.

⁷ They are sometimes negative (‘Ah, ma belle Italie [...] Ne sens-tu pas la mort qui vient sur tes épaules, / Et, tandis que tu perds ta dernière heure en jeux, / Comme un voleur de nuit te saisit aux cheveux?’, A M. Tom Massé, *ivi*, p. 192; the middle verse alludes to Petrarch’s *Italia mia*, RVF 128.99), sometimes exotic as in the ‘Orientalist’ ekphrasis of *Caravanne*, No. VII. For the exoticism of this poem and its *pre-parnassien* vocabulary, see P. Jourda, *L’Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, I: *Le romantisme*, Paris 1938, reprint: Geneva, Slatkine, 1970, p. 185.

⁸ For Dante’s high popularity in other European countries see W. P. Friederich, *Dante’s Fame Abroad. 1350-1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland, and the United States*, Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 1950, as well as Caesar, *Dante*, cit., pp. 50-54 and 60 f. For a recent survey of the reception of Dante’s *Commedia* in pre-Romantic and Romantic Britain see A. Braida’s *Dante and the Romantics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.

⁹ A.F. Villemain, *Cours de littérature française: tableau de la littérature du moyen âge en France, en Italie, en Espagne, et en Angleterre*, Paris, Didier, 1870, p. 290. Another important study of medieval and renaissance Italian literature of the French 19th century is P.-L. Guinguéné, *Histoire littéraire d’Italie*, Paris, Michaud, 1811-1819.

¹⁰ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, vol. II, ed. by M. Levaillant & G. Moulinier, Paris, Pléiade, 1951, p. 228.

¹¹ For the reception of Dante in France, see A. Counson, *Dante en France*, Erlangen/Paris, Fr. Junge/Fontemoing, 1906; Friederich, *Dante’s Fame Abroad*, cit.; M. Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Droz, Geneva, 1985; E. Costadura, ‘Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante’, in: *Littérature*, 133 (2004), pp. 64-75; M. Lamy, ‘Dante, guide des romantiques français en Italie’, in: *La revue de l’art ancien et moderne*, 46 (1924), pp. 379-386; C. Pouzoulet, *La Construction du modèle de*

A host of translations, both in verse and prose, of *La Divine Comédie* is available on the French book market, with an apex in the middle of the 19th century.¹² Numerous poems (Barbier, Deschamps, Hugo, Soumet) and dramas (de Bornier, Sardou) allude to specific aspects, predominantly of the *Comedy*. Victor Hugo, for instance, uses Dante freely and with great enthusiasm for his own purposes both as a poet and a theorist,¹³ very probably without ever having taken the trouble to actually read more than a few passages.¹⁴ Moreover, Dante serves as a medium for heterodox religious and political ideas, culminating in E. Aroux' *Dante, hérétique, révolutionnaire et socialiste* of 1854.

Later on in this article, we shall see how authors like Ampère or Sainte-Beuve deplore this veritable 'Dantomania', which seems to grip French intellectuals as a group, and which is more often than not based on a few stock images, episodes and phrases from the first, fifth and thirty-third cantos of the Tuscan author's *Hell*.

These attitudes overlap, interact and intertwine in such a way that deep admiration for Dante as a poet can lead to an appreciation of (pre-modern) Italy; it can equally coexist in harmony with a certain distance regarding present-day Italy, but also with something like disdain of the very culture that has produced Dante: the *Trecento* and especially its Catholic background. This sometimes coincides with a classicist critique of the 'gothic' taste of the age of Dante. To be sure, the notion of literary genius as a lonesome form of existence in continuous opposition to its contemporary background helps to heal such contradictions, but this comes at the cost of some rather forced readings of Dante's work.

The reception of Dante among French intellectuals is surrounded by a historical situation that is not conducive to wholesale admiration for Italy and Italian culture in general. Travellers like Hippolyte Taine (1866) subject Italy to modern French standards and tend to find it wanting, assuming a 'colonial' superiority over a country steeped in tradition and lacking in technical, administrative, cultural and political progress.¹⁵ Even decidedly italophile authors like Stendhal – or, indeed, Deschamps, as seen above – sometimes combine their enthusiasm for Italy with exoticist attitudes of the type of Espagnolisme or even Orientalism (*Vie de Henri Brûlard*, chapter 40; cf. also the beginning of Gautier's *Voyage en Italie* with its trias of Venice, Granada and Cairo). They thus construct the colonial 'other' in a reductive and cliché-ridden way that serves more to establish the beholder's cultural identity than to further mutual understanding.¹⁶

On the other hand, reading a text as literature implies conferring a particular status on it. It implies considering it as a possible object of appreciation and

Dante comme poète national de l'Italie romantique: de Mme de Staél à Quinet, l'exemple de Claude Fauriel (1772-1844) et du réseau de ses relations, dissertation Paris III Sorbonne Nouvelle, 1996.

¹² See M. Scialom, 'La traduction de la *Divine Comédie*, baromètre de sa réception en France?', in: *Revue de littérature comparée*, 63 (1989), pp. 197-207, esp. p. 201.

¹³ See, for example, Hugo's poem *Écrit sur un exemplaire de la 'Divina Commedia'* (V. Hugo, *Œuvres poétiques*, vol. II, ed. by P. Albouy, Paris, Pléiade, 1967, p. 568, see also pp. 1456 f.). At the very beginning of the third part of the *Contemplations* entitled 'Les luttes et les rêves', Hugo seems to proclaim Dante as his fellow sufferer, not so much because of the exiled life they had in common (Hugo wrote the poem in 1843), but because Hugo sees Dante as a soul mate in a general fight against all comers (Hugo's *Les Burgraves* had just completely failed and was the last play ever written by Hugo). See also C. Ossola's short comment in 'Dante, poète européen (XIX^e et XX^e siècles)', in: F. Livi & C. Ossola (eds.), *De Florence à Venise. Études en l'honneur de Christian Bec*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 477-512, especially pp. 481 f.

¹⁴ See Counson, *Dante in France*, cit., pp. 168-174, and Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., pp. 173-208.

¹⁵ I. Grudzinska Gross, 'Hippolyte Taine's Polemical Vision of Italy', in: *Romanic Review*, 81 (1990), pp. 203-210, here p. 205 and 209. See also E. Caramaschi, 'L'image de la Renaissance italienne dans l'œuvre d'Hippolyte Taine', in: *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, vol. 3: XIX^e et XX^e siècles, Genève, Slatkine, 1983, pp. 485-536.

¹⁶ See above, note 2.

acknowledges the necessity of an effort to *understand* its point of view. Thus, an act of literary reception of its very nature tends to strengthen the position of the textual *other* and sometimes even to question the certainties and prejudices of the reading subject. We shall see that, as soon as there is a deeper interest in Dante's actual texts, reading strategies like assuming the author's point of view or emotional empathy can lead to an intercultural hermeneutics that transcends this 'colonial' situation in an interesting way.

Chateaubriand's Ambiguities

One might say that with Stendhal a new approach to travelling in Italy beyond the age of the Grand Tour comes into vogue in France; but Stendhal, apart from some general words of appreciation, says little about Dante.¹⁷ Our sample of literary travel writing¹⁸ therefore starts with another author, in whom one of the earliest moments of Romantic 'Dantomania' can be found: François-René de Chateaubriand, in his *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850), describes his period as ambassador to the papal court in Rome, in 1828, and incorporates long passages from the diary of his journey there. On his way through northern Italy, he makes a detour to pay homage to Dante's tomb in Ravenna.

As Raymond Pouillart has shown,¹⁹ the scene evoked by Chateaubriand owes much to the description of an only slightly earlier visit to the same place by the historian and Dante connoisseur, Antoine C. Valery, who, thirteen years before Chateaubriand's book, published his *Voyages historiques et littéraires en Italie*. A telling symptom of this debt lies in the presence, in either text, of allusions to Alfieri's poetic effusions in front of Dante's grave²⁰ and, later, to Dante's description of the Arsenal in Venice.²¹

Valery knows his Dante well and quotes freely from his texts in far more numerous and more varied circumstances than Chateaubriand (Michael Pitwood has shown the limits of the latter's knowledge of Dante).²² Predominantly pursuing antiquarian interests, he seeks out the remains and the sites of historic events, inscriptions, buildings and monuments, and searches for ancient manuscripts of all sorts, including the works of Dante; but his journey is not a Dantean pilgrimage of the type explored in this article. In fact, Chateaubriand is at pains to distance himself from Valery (whom he does not mention), both chronologically²³ and regarding the kind of experience he claims to have had. For Chateaubriand's is an emotional reaction and not an antiquarian one:

¹⁷ For Stendhal's appreciation of Dante (in *Racine et Shakespeare*) and his rather selective knowledge of Dante's works see Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., pp. 134 and 140.

¹⁸ For French travels in Italy, see also: É. & R. Chevallier, *Iter Italicum: les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Genève, Slatkine, 1984.

¹⁹ R. Pouillart, 'Comment Chateaubriand lut Dante', in: *Les Lettres Romanes*, 4 (1965), pp. 335-380, especially pp. 375-378.

²⁰ A.C. Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie: pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'indicateur Italien*, Bruxelles, Hauman, 1835, XI, v, p. 322; cf. Chateaubriand, *Mémoires*, vol. II, cit., p. 228.

²¹ Valery, *Voyages*, cit., VI, xx, p. 146; Chateaubriand, *Mémoires*, vol. II, cit., p. 782; see below.

²² Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., p. 78, shows that even *Le Génie du Christianisme*, in which Dante is extolled as a paragon of Christian poetry, paints an incomplete and one-sided picture of the *Comedy* and stops short of the *Purgatorio* and *Paradiso*.

²³ Rather than writing this passage anew for the *Mémoires d'outre-tombe* in the 1830s or 1840s, Chateaubriand insists on quoting from the diary of his journey, supposedly written in the late 1820s, and thus long before the publication of Valery's book.

A Forli je me suis détourné de ma route pour visiter à Ravenne le tombeau de Dante. En approchant du monument, j'ai été saisi de ce frisson d'admiration que donne une grande renommée, quand le maître de cette renommée a été malheureux.²⁴

The conditions of his *frisson* appear to be easily explained by the romantic idea of the unhappy genius. Nonetheless, it is not mere admiration for Dante's achievement that causes Chateaubriand to shiver but, rather, a strong form of emotion, be it pity or identification. After all, Chateaubriand, who – like Lamartine after him²⁵ – sees himself as sharing the Tuscan poet's double vocation as writer and politician,²⁶ casts himself as a kind of new Dante. This results in a curious vision of Dante's Beatrice manifesting herself by the tomb of the poet ('Béatrice m'apparaissait; je la voyais telle qu'elle était lorsqu'elle inspirait à son poète le désir de soupirer et de mourir de pleurs'), in the course of which Chateaubriand remembers – and mistranslates²⁷ – lines from one of Dante's *canzoni* and calls their author 'le père des muses modernes' and 'le créateur d'un nouveau monde de poésie'. He reflects on Dante's love for Beatrice, his neglect of her and his penitence, recounts anecdotes concerning Dante's exile and the history of his tomb, and finally declares a decided preference of Dante to Lord Byron, on grounds of age and sorrow ('que me faisaient Childe-Harold et la signora Giuccioli en présence de Dante et de Béatrice! Le malheur et les siècles manquent encore à Childe-Harold').²⁸

As Edoardo Costadura has shown, such knowledge and esteem of Dante as Chateaubriand acquired over the years is due to his gradually evolving biographical approach. This in turn leads to an identification with Dante the man, chiefly based on the fate of exile common to both.²⁹ And indeed, in the passage mentioned above, Chateaubriand's emotional approach is based on identification. There might be some significance in the fact that in the very year of his pilgrimage to Dante's tomb at Ravenna (October 2nd, 1828 according to his own date specifications), Chateaubriand starts planning his own final resting place. Since the autumn of 1828, he has been demanding a piece of land on the tiny and uninhabited island of Grand Bé on which to construct his own, megalomaniac-romantic tomb.³⁰ Chateaubriand's type of identification, however, hardly goes beyond a mere appropriation of Dante and largely aims to create a literary image of his own self.

Identification is, of course, the very paradigm of romantic reading (emerging from 18th century *Sentimentalism* and *Empfindsamkeit*) and it is hardly surprising that French 'Dantomaniacs' of the 19th century, if they read their idolised poet at all (rather than just fantasising about him), do so in an identificatory manner. The reading habit described here thus *partakes* of a greater movement, but it also *contributes* to this more general tendency, not least by anchoring it, for instance, in a specifically romantic interpretation of one of the most famous passages of the *Inferno* itself, the episode of Paolo and Francesca.

²⁴ Chateaubriand, *Mémoires*, vol. II, cit., p. 228.

²⁵ In his 'Avertissement de la nouvelle édition' of *La chute d'un ange*, Lamartine compares his work – though in a fairly self-effacing way, as Friederich remarks – to the *Commedia*; (A. de Lamartine, *La chute d'un ange. Épisode*, Paris, Hachette, 1847, p. 8; Friederich, *Dante's Fame Abroad*, cit., p. 151).

²⁶ Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., pp. 84 f., mentions this analogy as a possible motivation for Chateaubriand's interest in Dante and analyses Lamartine's interest in the parallelism of his own and Dante's double vocations (*ivi*, p. 156).

²⁷ It has to be conceded that the very attempt to translate Dante's lyric poetry shows a genuine interest beyond the usual standard in the 1820s, as Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., p. 81, shows; Pitwood also indicates where Chateaubriand's translation goes wrong.

²⁸ Chateaubriand, *Mémoires*, vol. II, cit., p. 229.

²⁹ Costadura, 'Parmi les ombres', cit., p. 68.

³⁰ Chateaubriand, 'Préface', in: *Mémoires*, vol. I, M. Levaillant & G. Moulinier (eds.), Paris, Pléiade, 1951, p. 3 and p. 1119. His request was granted in 1831.

This can be seen most clearly in Alfred de Musset's fragment 'Le Poète déchu'. Musset recounts how he once recited the last 25 verses of *Inferno* V several times (to the annoyance of his sisters) and how, at the end, where Dante the pilgrim faints and falls to the ground, he had a very similar experience: 'je me laissai aller à terre en pleurant'.³¹ Such an empathetic reaction presupposes a particular interpretation of this passage in Dante. As is well known, the fall of Paolo and Francesca follows their joint reading of a chivalric romance. When they read of the kiss bestowed by the knight upon the married queen, they kiss as well and find a violent end (cf. *Inf.* V, 90; V, 107). Dante the pilgrim listens to their tale and faints out of emotional sympathy, but the final verse of the canto 'come corpo morto cade' (*Inf.* V, 142) casts a dubious light on that sympathy and its possible moral or theological implications.

The romantic interpretation of this reading scene, however, is typically not that of a cautionary tale. Whether or not the episode is perceived as being an implicit rebellion against God's (in-)justice (as seems to be the case in Victor Hugo's speech for the six-hundredth anniversary of Dante's birth),³² reactions like Musset's identificatory swoon imply that Dante faints out of a morally justified empathy.

Musset uses Dante's episode in his fiction as well, and there again he avoids any negative colouring of it. He introduces it as a *mise en abyme* of the main diegetic level in a short story (*Emmeline*), and so does Balzac (*Un lendemain*); an even more elaborate mirroring of the reading scene between Paolo and Francesca occurs in Prosper Mérimée's *Colomba*, where the recitation of *Hell* canto V by Orso to Miss Nevil precedes and prefigures their later love story, just like the love story of Galehaut and Guinevere leads to that of Dante's ill-fated couple.³³ Thus, romantic reading habits shape the interpretation of Dante's text and even seek their justification from it. Empathetic or identificatory reading is the dominant approach to Dante, and Chateaubriand's antics in front of the Ravenna tombstone are just one example among many.

But Dante is also an important presence in the Italian landscape as described by Chateaubriand. Following again Valery's account, Chateaubriand's impression of the arsenal of Venice on a journey to the lagoon in 1833 is measured against Dante's evocation of it in *Inferno* XXI, 7-15.³⁴ The Austrian authorities oppress the Italian intelligentsia, and under their occupation, the arsenal, once a place of power and of technology, has become a desert of desolation and inactivity. As opposed to the hustle and bustle described by Dante,

[...] tout ce mouvement est fini; le vide des trois quarts et demi de l'arsenal, les fourneaux éteints, les chaudières rongées de rouille, les corderies sans rouets, les chantiers sans constructeurs, attestent la même mort qui a frappé les palais.³⁵

The 'father of the modern muses' is associated with a country that is not just not very modern, but dead. This is especially true of Rome, home of the poetry of ruins and a thoroughly backward state before the arrival of Napoleon. In his description of his

³¹ A. de Musset, *Œuvres complètes en prose*, M. Allem (ed.), Paris, Pléiade, 1951, p. 331, quoted by Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., p. 212.

³² Hugo sees Dante as attacking the tyrannous order of hell in this letter, to be read in public during the ceremonies in Florence in 1865 and published later in *Actes et paroles*. See Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., p. 195. The fact that Hugo likens Dante to the enlightenment philosopher of law, Beccaria, in this context, suggests that Dante's rebellion against hell is not just directed against its cruelty as such, but against the type of justice upholding it.

³³ Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., collects these instances of the use of Dantean motives on pages 212, 236 and 252.

³⁴ Cfr. Valery, *Voyages historiques*, cit., VI, xx, p. 146.

³⁵ Chateaubriand, *Mémoires*, vol. II, cit., p. 782.

embassy to Rome, Chateaubriand asserts the superiority of the modern form of civilisation brought to Rome by the French under Bonaparte:

Les Français, en traversant Rome, y ont laissé leurs principes: c'est ce qui arrive toujours quand la conquête est accomplie par un peuple plus avancé en civilisation que le peuple qui subit cette conquête, témoin les Grecs en Asie sous Alexandre, témoin les Français en Europe sous Napoléon. Bonaparte, en enlevant les fils à leurs mères, en forçant la noblesse italienne à quitter ses palais et à porter les armes, hâta la transformation de l'esprit national.³⁶

Yet, at the same time, within a basic opposition of 'civilisation versus barbarity', he assigns the side of the barbarians to the French, with only a slight hint of irony ('mesquins barbares') that, moreover, disappears as soon as Chateaubriand develops his description of the living arrangements of foreigners among the ruins of ancient Roman greatness:

Mais, quels que soient les changements de mœurs et de personnages de siècle en siècle en Italie, on y remarque une habitude de grandeur, dont nous autres, mesquins barbares, n'approchons pas. Il reste encore à Rome du sang romain et des traditions des maîtres du monde. Lorsqu'on voit des étrangers entassés dans de petites maisons nouvelles à la porte du Peuple, ou gîtés dans des palais qu'ils ont divisés en cases et percés de cheminées, on croirait voir des rats gratter au pied des monuments d'Apollodore et de Michel-Ange, et faisant, à force de ronger, des trous dans les pyramides.³⁷

The memory of Roman world dominance lives on, then, not just in the ruined monuments, but also in the present-day Roman population. The 'civilised' foreigners in their comfortable diggings seem like rats in comparison, whereas (in a different chapter) even the less aristocratic inhabitants of ruined palaces (like the Villa Madama) retain the dignity of the noble savage – or, at any rate, are compared to nicer animals: 'Dans ces architectures changées en fermes je ne trouve souvent qu'une jeune fille sauvage, effarouchée et grimpante comme ses chèvres'.³⁸

In the *Mémoires*, Italy is presented as a field of ruins, less civilised than Napoleonic, or post-Napoleonic, France, but at the same time more so; it has an ancient greatness that the other European nations lack.³⁹ The relationship between France, as a once occupying and even civilising nation, and Italy, the weak, colonised pastoral idyll, becomes ambiguous, between French dominance and Italian cultural supremacy.

Ampère's Hermeneutics

These memoirs of Chateaubriand's refer to travels in 1828 and 1833. In 1839, a Dante enthusiast of a younger generation, the literary historian Jean-Jacques Ampère, son of the eminent physicist, publishes an account of what is probably the first *Voyage dantesque* in the sense of an Italian journey exclusively devoted to Dante, first in the *Revue des deux mondes*, later in book form.⁴⁰ Writing four years after the publication of Valery's *Indicateur italien*, Ampère, too, has to react to the historian's erudite

³⁶ *Ivi*, pp. 252 f.

³⁷ *Ivi*, p. 253.

³⁸ *Ivi*, p. 363.

³⁹ For the role of Dante in the construction of cultural and national identities within an evolving modern Europe, see A. Audeh & N. Haveli (eds.), *Dante in the Long Nineteenth Century. Nationality, Identity, and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 2012; for France especially the essays by A. Audeh ('Dufau's *La Mort d'Ugolin*'), and J. W. Thomas ('Dante and Fabre d'Olivet').

⁴⁰ The first instalment appeared in *Revue des deux mondes*, 4, 8, January 1839. We quote the *Voyage dantesque* following the edition in: J.-J. Ampère: *La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d'après nature*, Paris, Didier, '1870.

passages on Dante, but unlike Chateaubriand, he does so not by concealment, but by answering back and contradicting Valéry where necessary. A case in point is the question of the authorship of the epigraph on Dante's tomb, according to Valéry probably by the poet himself, according to Ampère most certainly not;⁴¹ or Valéry's hazardous hypothesis that Dante defended his thesis *De aqua et terra* as late as 1320 in Verona, which Ampère doubts.⁴²

Similar to Chateaubriand's approach, Ampère's perspective is more poetic and more emotional than Valéry's, yet, on the whole, a lot more systematic and historically informed than the passages on Dante in the *Mémoires d'outre-tombe*. In his preface, Ampère deplores the Dante craze of his age, which results in superficial and banal appropriations of very limited parts of Dante's oeuvre:

Oh! le bon temps pour les amis de Dante et de Shakspeare [sic] que celui où tous deux étaient traités de barbares! Cependant [...] on ne peut abandonner ses affections littéraires, parce qu'il est du bon air d'en afficher de pareilles. Il faut être fidèle au génie et à la vérité *quand même*; [...] Enfin, je suis résolu à persévéérer dans mon amour pour la poésie de Dante, bien que ce soit aujourd'hui une fureur universelle, en France et en Italie, d'admirer à tout propos et hors de propos l'auteur de la *Divine Comédie*, que presque personne ne lisait il y a soixante ans.⁴³

His *Voyage dantesque* offers a deeper insight both into Dante's works, especially the *Divine Comedy* (all of it, not just the fashionable *Inferno*), and into his world, the Italy described or evoked in the poetry. The latter aspect is vital, not only to justify Ampère's voyage, but even more so for the methodology adopted in the book.

Ampère's point of departure is one of literary 'criticism' in a literal sense: In order to assess and appreciate the precision of Dante's descriptions, his ability to crystallise reality in poetic imagery, one has to stand on the tower from which he may have gazed, one has to cross the bridge he crossed.⁴⁴ This idea of appreciating Dante's exact descriptions by checking them on the spot is already present in Valéry.⁴⁵ But Ampère integrates this in a much more elaborate and mature theory of literature. For him, it is this poetic gift of an immediate and exact grasp of the surrounding world and its integration in a more general and abstract vision that lies at the heart of Dante's greatness:

[...] la poésie de Dante est à la fois ce qu'il y a de plus général et de plus particulier: Pour acquérir de cette poésie un sentiment vif et complet, il est bon de descendre du premier point de vue au second. Après avoir reconstitué, par l'étude, l'édifice théologique que Dante a élevé, et l'état social qu'il a dépeint, il est bon de voir ce qu'il a vu, de vivre où il a vécu, de poser le pied sur la trace que son pied a laissée. Par là son génie n'est plus seulement en rapport avec les idées et l'histoire de son siècle, il devient, pour nous-mêmes, quelque chose de vivant, d'intime, de familier; de passé il devient présent, pour ainsi dire. On comprend mieux, on sent mieux surtout cette poésie, en présence des objets qui l'ont inspirée; elle est là comme une fleur sur sa tige, avec ses racines, ses rameaux et ses parfums.⁴⁶

This remarkable passage contains what might be described as the seeds of several critical traditions that were to become influential over the following century. In

⁴¹ Valéry, *Voyages historiques*, cit., XI, v, p. 323; Ampère, *Voyage dantesque*, cit., p. 346.

⁴² Valéry, *Voyages historiques*, cit., V, xxi, p. 94; Ampère, *Voyage dantesque*, cit., pp. 325 f.

⁴³ Ampère, *Voyage dantesque*, cit., pp. 231 f.

⁴⁴ *Ivi*, p. 237.

⁴⁵ Cfr. Valéry, *Voyages historiques*, cit., XVII, iii, p. 475.

⁴⁶ Ampère, *Voyage dantesque*, cit., p. 233.

accordance with literary historians such as Ozanam⁴⁷ in his own epoch, Ampère acknowledges the necessity of a historical reconstruction of the *Comedy*'s encyclopaedic and philosophical dimensions. Yet, at the same time (Ampère argues on a line of argument later to be developed by reception theory), in order to establish its status as poetry, it has to be read by each generation of readers within their own horizon and in relation to their own experience of life.⁴⁸ This is clearly a hermeneutic, reception oriented approach, yet slightly less geared towards the cognitive than its German counterparts (in the tradition of Schleiermacher). Not only does one *understand* the texts better ('on comprend mieux'), one can *feel* them better ('on sent mieux'), if one experiences the physical world to which they relate. It is no coincidence that the book edition of Ampère's *Voyage* bears the subtitle 'études littéraires d'après nature'. There is clearly an element of positivistic causality in the final image of this paragraph ('ses racines'), but there is also a sense of context ('ses rameaux') and, most of all, immediate sensual perception ('ses parfums'); the poetry is not just an object of analysis, it can be made to 'flower', if regarded in this manner ('une fleur sur sa tige').

It is, thus, a special version of what German hermeneutic theories of a later period would call *Einfühlung* (Dilthey),⁴⁹ that leads the French critic on his travels – a more sensual identification that makes Ampère put himself, so to speak, in Dante's shoes. It also helps to transform the vague identification favoured by Chateaubriand into something more precise; and it will (as we shall see) even turn Chateaubriand's ambiguities over the respective state of civilisation of the French and Italian peoples into a more fruitful intercultural dialogue.

Of course, Ampère's journey is, just like Chateaubriand's, a sentimental one. The imagination of the traveller leads to moments of emotional identification with the exiled Dante, who is depicted as erring between the steep slopes of the Apennines. Dante's sublime art itself can be recognised in that majestic landscape, which may have inspired it, and moreover, his religious fervour lives on in popular traditions. Thus, Italy can be read as a memorial of Dante's poem.⁵⁰

But according to Ampère, there is also a direct tradition for Dante's imagery, especially his vision of hell, in the paintings of the 14th, 15th and 16th centuries, up to Michelangelo and Raphael. Only after the Counter Reformation does this tradition fade out, to be replaced by the well-made, but weak works of a Guercino or a Caraccio.⁵¹ Dante's is, therefore, a native form of the sublime, an archaic strength. His works contain the truly 'naïve' form of medieval chivalry, as opposed to the more reflexive later versions elaborated by Ariosto and Tasso. And this is the reason why, in Ampère's view, among the Nazarene frescoes of the Casino Massimo in Rome, the Dante room is much more successful than those devoted to the two renaissance poets, for Nazarene art strives precisely for such naïveté.⁵²

Ampère's loving search for Dante's Italy is very profound. This identification, on the part of a Frenchman, with Dante's pre-modern Italy helps Ampère question even

⁴⁷ F. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au XIII. siècle*, Paris, Debécourt, 1839. A complete edition of Ozanam's works was undertaken in 1873 by J.-J. Ampère. For the Dante philologists, Villemain, Fauriel and Ozanam, see also M. Caesar, *Dante*, cit., p. 60.

⁴⁸ For similar arguments, see H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (= Konstanzer Universitätsreden no. 3), Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1967.

⁴⁹ See W. Dilthey, 'Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen', in: idem, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Berlin, Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1910.

⁵⁰ Cf. Ampère, *Voyage dantesque*, cit., p. 298.

⁵¹ Cf. *ivi*, p. 316.

⁵² Cf. *ivi*, p. 309.

some of the ‘received ideas’ of his own nation. In the 1830s, one of the most obvious points in favour of the French over the Italians would be that the former have succeeded in becoming a *Grande Nation*, whereas the latter have not and are therefore a fragmented group of small states at the mercy of other nations, most notably the Austrians in the north of the peninsula. Now, while Ampère seems to deplore this and, at any rate, expresses his disfavour against the Teutonic invaders,⁵³ he also recognises that Italy’s fragmentation into tiny states in the early modern period lies at the root of the cultural riches produced by the competition of many centres:

c'est à ce fractionnement poussé à l'infini qu'elle a dû la vie multiple qui lui a fait produire tant d'hommes, élever tant de monuments, créer tant de chefs-d'œuvre. Ça a été aussi, on doit le reconnaître, la cause de son épuisement et de sa chute. Les Italiens regrettent aujourd'hui de n'avoir pas formé un grand État comme la France; et nous, nous sentons les inconvénients de cette absence de toute vie locale, qui fait la stérilité intellectuelle de nos provinces et nous rend la vraie liberté si difficile.⁵⁴

In a similar way, Stendhal praises the freedom of the small Italian city-states, which fostered individualism and the rise of the arts.⁵⁵ By emphasising the strong points of the Italian situation – the drawbacks of which are, however, not obscured –, Ampère, on his *Voyage dantesque*, gains an important insight into one of the weaknesses of French intellectual life in the 19th century: the absence of regional intellectual activity, one of the causes of an even greater disadvantage, namely, the lack of any ‘real freedom’.

Thus, *Einfuehlung* can be transformed into a platform of intercultural dialogue and turned to intellectual advantage. The hidden backside of the *Grande Nation*, the intellectual sterility of its provincial life usually eclipsed by the splendour of its achievements, becomes visible and can be criticised.⁵⁶ Empathetic reading of the cultural ‘other’ thus helps discover the blind spots of one’s own culture, it can become the basis of a critique from an outside point of view.

Sentimental Readings and Intercultural Hermeneutics

Were one to write an archaeology of hermeneutics in the romantic age, these could be prime exhibits, closely linked as they are to the romantic sensibility and its dominant reading techniques. Both in Chateaubriand’s and in Ampère’s case, *Einfuehlung* in the sense described above produces a better understanding of the self and of the other (albeit in different ratios and different ways) and a more balanced view of French and Italian culture.

⁵³ Cf. *ivi*, p. 336.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 279 f.

⁵⁵ See Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., p. 133, for comments on Stendhal’s *Des périls de la langue italienne* and *Mémoires d'un touriste*. For constructions of the Italian renaissance by French writers, see also: S. Dresden, ‘The profile of the reception of the Italian Renaissance in France’, in: *Itinerarium italicum. The profile of the Italian Renaissance in the mirror of its European transformations. Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the occasion of its 70th birthday*, H. A. Oberman & T. A. Brady (eds.), Leiden, Brill, 1975, pp. 119-189; U. Schöning, ‘L’Italie et la littérature italienne chez Mme de Staël, Guinguéné et Sismondi: l’historiographie littéraire et l’opposition politique’, in: Lund & Delon, *L’Italie dans l’imaginaire romantique*, cit., pp. 201-224; M. Wiele, *Die Erfindung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance in der Literatur der französischen Romantik*, Tübingen, Gunter Narr, 2003.

⁵⁶ This is not an isolated phenomenon. A more poetic and more general critique of French modernity can be found in Saint-René Taillandier’s epic *Beatrice* (1840), again fuelled by elements taken from pre-modern Italy, this time Dante’s myth of Beatrice (see Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., pp. 117 ff.).

One might object here that such mutual understanding is but an idle dream that cannot be defended on theoretical grounds. However, the philosopher Hans Herbert Kögler has recently argued convincingly against radical positions of anti-hermeneutic scepticism as upheld by thinkers like Michel Foucault or Richard Rorty.⁵⁷ Kögler shows a possible way out of the dilemma of naïve ethnocentrism and ‘bad relativism’⁵⁸ which seems to follow from Foucault’s insights into the power structures of discourse. The first methodical step, according to Kögler, is to accept the point of view of the other as given and real; a second step would then transform this hypothesis into a dialogue unhampered by one’s own preconceptions. But how can this be? Has Rorty not shown the impossibility of questioning one’s own preconceptions from a neutral vantage point outside of them?⁵⁹ This is where in Kögler’s account an element of fiction comes in. He suggests that we play a game of taking the point of view of our dialogue partner, regardless of its content, thus achieving a standpoint outside of our own conceptual world, from which to criticise our preconceptions. The last step is to revert to our initial position, which will now, however, be cleared of any assumptions that may have failed to resist the critique brought to it from the fictionally assumed viewpoint of the ‘other’. In this final phase, a critical discussion with the other, be it another individual or a foreign culture, becomes possible.⁶⁰

It seems immediately obvious that this rather complicated procedure, hard to achieve though it may be in everyday communication, is standard in literary reception such as described here (especially with regard to fiction and its poetics of make-believe).⁶¹ Interestingly, in his *Voyage en Italie*, none other than Hippolyte Taine, whom we mentioned above as a traveller with a tendency to subject everything to his own French standards, formulates an intuition of just such a process:

Avec de la réflexion, des lectures et de l’habitude, on réussit par degrés à reproduire en soi-même des sentiments auxquels d’abord on était étranger; nous voyons qu’un autre homme, dans un autre temps, a dû sentir autrement que nous-mêmes; nous entrons dans ses vues, puis dans ses goûts; nous nous mettons à son point de vue, nous le comprenons, et à mesure que nous le comprenons mieux, nous nous trouvons un peu moins sots.⁶²

This paragraph from the beginning of Taine’s book stresses the temporal dimension especially of literary hermeneutics, which is, of course, highly relevant to the reception of an author distant in time like Dante. As Ulrich Schulz-Buschhaus has demonstrated, the historically oriented brand of positivism found elsewhere in Taine’s writings, notably in his comments on French literature, goes far beyond the mechanics of mere causality, towards a hermeneutics of ‘otherness’.⁶³ Taine appreciates the historically specific aesthetics of bygone ages, not in relation to present standards,

⁵⁷ Scepticism with regard to hermeneutics pervades Foucault’s writings, e.g. M. Foucault, *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 196 f. and p. 211. As for Rorty, his general critique of an independent point of view can be found in R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1980, whereas a more specifically anti-hermeneutic stand is taken in R. Rorty, ‘Representation, Social Practice and Truth’, in: *Philosophical Studies*, 54 (1989), pp. 215-228.

⁵⁸ For this term, see R.J. Bernstein, *The Pragmatic Turn*, Cambridge, Oxford, Boston, New York, Polity, 2010, p. 109.

⁵⁹ See R. Rorty, ‘Representation’, cit., p. 220.

⁶⁰ H.-H. Kögler, *Die Macht des Dialogs. Kritische Hermeneutik nach Gadamer, Foucault und Rorty*, Stuttgart, Metzler, 1992, pp. 254-290.

⁶¹ For the theory of fiction as make-believe, see K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

⁶² H. Taine, *Voyage en Italie*, 2 vols., Paris, Hachette, 1866, p. 6.

⁶³ Cfr. U. Schulz-Buschhaus, ‘Hippolyte Taine als Literaturwissenschaftler oder die Hermeneutik der Alterität’, in: *Sprachkunst*, 31 (2000), pp. 85-103.

but in their own right. Taine the supercilious traveller through Italy, therefore, lags behind the standard set by Taine the theorist.

Like the other conceptions of empathetic reading presented in this article, the passage cited from Taine's *Voyage* owes much to what one might call the 'l'homme et l'œuvre' complex. It is therefore fitting to present the champion of this approach, Charles-Augustin Sainte-Beuve, as our last reader of Dante – even though he is not one of the Dante travellers. His way of reading Dante will turn out to be more complex than that of the others, because it consciously opts for a clearly sentimental approach, yet at the same time concedes the possibility of an alternative, more historically informed reading.

Sainte-Beuve, too, criticises the superficial Dantomania of his age.⁶⁴ In his *Causerie* of Monday 11th December 1854, he discusses Mesnard's new translation of Dante's *Comedy*. Sainte-Beuve recounts how recent developments in France have produced a more balanced view of Dante. In this context, he stresses that, for him, Dante's greatest achievement is that of a language of emotion, of words 'qui fixent la note inimitable de la passion, et qui se répèteront telles qu'il les a dites, tant qu'il y aura des hommes'.⁶⁵

He then focuses on an episode he rightly thinks central to the poem, but which is more often than not overlooked by his fellow countrymen (though, incidentally, translated by Deschamps in his *Dernières paroles*): Beatrice's apparition in the Earthly Paradise. As Sainte-Beuve is interested predominantly in Dante the emotional poet, he first gently dismisses the important allegories of the scene: 'leur commentaire est à jamais écrit dans tous les cœurs délicats et sensibles'⁶⁶ – which can be taken to mean: Sensitive hearts rather than erudite comments will make sense of them. But almost immediately afterwards, he reactivates the allegorical level, if not out of his own interests, at least for Dante's sake: Dante is, as he writes, 'un génie compliqué',⁶⁷ a poet of many levels of signification, and therefore he may have created a kind of double coding. In Sainte-Beuve, a strong personal preference for one reading (a sentimental one) coexists with an awareness of an aspect of historical otherness, an allegorical level seemingly in contradiction to the preferred sentimental reading. Sainte-Beuve seems to accept that, unlike himself, Dante follows a complex poetics that can reconcile these contrasting levels of sense.

As may have become clear, the reception of Dante contributes to the development of new ways of dealing with otherness in the French 19th century, be it in a spatial-cultural sense as exemplified in the literary journeys analysed in this article, or in a temporal sense as a medieval poet. In some cases, reading Dante can pave the way to an intercultural dialogue between France and Italy. Whether the reception of Dante is historically informed, philological, critical, superficial or based on misconceptions, it is predominantly sentimental. This manner of dealing with Dante turned out to be remarkably fertile and in turn triggered the production not only of new texts, both literary and erudite, but also of other works of art. While the literary reception of Dante began to dwindle with the end of romantic and the beginning of realist writing,⁶⁸

⁶⁴ C.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, XI, Paris, Garnier frères, 1856, p. 176; all quotes by Sainte-Beuve are also cited in Pitwood, *Dante and the French Romantics*, cit., pp. 240 and 247.

⁶⁵ Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, XI, p. 175.

⁶⁶ *Ivi*, p. 176.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ See also Friederich, *Dante's Fame Abroad*, cit., p. 179 f. One reason for the ebbing of literary reception might be the fact that Dante is hard to imitate. A.F. Villemain had already declared this in his *Cours de littérature française*, 1828-1829: 'Il [le poème du Dante] est resté comme un monument original qui n'a point servi de modèle. On imite Shakespeare [...] et Schiller semble parfois atteindre jusqu'à lui. Je ne sache pas qu'on ait imité Dante' (A. F. Villemain, *Cours de littérature française*, cit., p. 313 f.).

other forms of artistic expression started to focus again on his work, chiefly on the *Inferno*, from Bouguereau's painting, Liszt's sonata 'Après une lecture du Dante', Doré's illustrations of the *Comedy* up to Rodin's *Porte de l'enfer*, to name but a few. But that is another story...⁶⁹

Keywords

Dante, French Romanticism, intercultural hermeneutics, literary journeys, imagology

Florian Mehltretter holds the chair of Italian Literature at Munich's Ludwig Maximilian University. His books include *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Lang, 1994; *Der Text unserer Natur. Studien zu Illuminismus und Aufklärung in Frankreich in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts*, Tübingen, Narr, 2009; and *Kanonisierung und Medialität. Petrarcas Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*, Münster, LIT, 2009. His research interests focus on the Trecento, Cinquecento, Dante reception, poetic theory, and opera.

Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Italienische Philologie
Schellingstr. 3
80799 Munich (Germany)
florian.mehltretter@lrz.uni-muenchen.de

Juana von Stein works as an academic assistant in the Department of Romance Studies and the Petrarca Institute at the University of Cologne. Her doctoral thesis, *Melancholie als poetologische Allegorie. Zu Baudelaire und Flaubert*, was published by De Gruyter (Berlin/Boston) in 2018. She is currently working on the reception of pre-modern Italian literature in France and prepares a second book (habilitation), dedicated to the myth of Don Juan.

Universität zu Köln
Romanisches Seminar/Petrarca-Institut
Albertus-Magnus-Platz
50923 Cologne (Germany)
juana.von-stein@uni-koeln.de

⁶⁹ This is part of a research project on the reception of pre-modern Italian 'classics' in the French 19th century, recently started by the authors of this article.

RIASSUNTO

Sulle orme di Dante

Viaggi sentimentali in Italia nella letteratura del primo Ottocento francese

Nel corso del Diciannovesimo secolo l'atteggiamento dei francesi nei confronti dell'Italia è alquanto ambiguo, compreso tra una posa di superiorità 'coloniale' esercitata su un paese (ancora) disgregato e arretrato e la venerazione per geni letterari come Dante e Tasso. Dante soprattutto, affascina l'universo artistico e letterario francese durante tutto il secolo. Scrittori quali Lamartine o Hugo, così come pittori e musicisti, sono attratti sia dalla sua personalità, sia dal suo *Inferno*, la cantica indiscutibilmente più letta del poema dantesco. L'ambiguità risulta particolarmente ovvia nei viaggi sulle orme di Dante compiuti in Italia dagli scrittori francesi del Diciannovesimo secolo, che enfatizzano particolarmente il processo di identificazione emotiva. Si pensi qui a Chateaubriand, che nel 1828 viaggia attraverso l'Italia assumendo la posa di un nuovo Alighieri, sebbene la sua conoscenza dell'opera di quest'ultimo sia piuttosto approssimativa. La sua identificazione con Dante, tuttavia, non sembra oltrepassare la semplice imitazione delle vicissitudini del Poeta e punta principalmente a forgiare un'immagine letteraria della sua persona. In maniera analoga, Jean-Jacques Ampère, nel suo *Voyage dantesque* (1839), predilige un approccio basato anch'esso sulle emozioni, ma le vaste conoscenze di storia della letteratura di Ampère consentono a quest'ultimo di sviluppare un atteggiamento critico più raffinato. Pertanto, la sua capacità di immedesimazione non consiste in una semplice imitazione, bensì in una comprensione più profonda dell'opera dantesca, che conduce Ampère non solamente a elogiare l'Italia rinascimentale, ma, addirittura, ad arrivare a mettere in discussione alcuni aspetti della cultura francese. Si delinea quindi un processo che, similmente a ciò che Dilthey chiamerà, in seguito, *Einfuehlung*, apporta un cambiamento profondo nella percezione dell'‘altro’ culturale, aprendo alla possibilità di un’ermeneutica interculturale tra la Francia e l’Italia.

Tra il naturalismo di ‘costì’ e il verismo ‘di qui’ Capuana recensore di Rod, Rod critico di Capuana*

Ilaria Muoio

‘Uno degli amici di Zola’ e ‘il miglior critico nostro’

In una nota lettera inviata a Luigi Capuana da Milano, l’11 aprile 1881, Giovanni Verga prendeva icasticamente atto dell’insuccesso dei *Malavoglia*: un ‘fiasco pieno e completo’,¹ una sorta di cattiva azione invisa agli occhi della critica, mal recepita dal pubblico dei lettori, poco apprezzata perfino dallo stesso editore Treves.

Capuana, dal canto suo, con la consueta perspicacia del critico militante e lungi da qualsivoglia piaggeria, replicava in maniera altrettanto incisiva e fortemente opposta rispetto al giudizio diffuso, riconoscendo nel romanzo verghiano un’opera d’arte ben riuscita, uno scarto dalla norma al di fuori della ‘solita carreggiata’.²

Oltre che per il suo valore biografico, questo scambio di missive si rivela interessante anche dal punto di vista dell’estetica della ricezione, perché vi emerge una significativa discrasia tra orizzonti d’attesa, tra Italia e Francia.

‘Nauseato dell’indifferenza’ della critica italiana, Verga racconta dell’incontro epistolare e *in absentia* – grazie alla mediazione di Felice Cameroni – avvenuto con ‘uno degli amici di Zola’, lo svizzero-parigino Édouard Rod, interessato a scrivere

* Nota al carteggio Capuana-Rod: Il carteggio Capuana-Rod consta, per i dati a oggi noti, di 61 lettere. Nello specifico, 54 sono le lettere di Capuana a Rod e 7 le lettere di Rod a Capuana (queste ultime datate 02-02-1885; 17-08-1885; 19-08-1902; 03-02-1905; 17-04-1906; 20-06-07; 19-01-1909), nel complesso redatte e inviate tra il giugno 1882 e il gennaio 1909, con una significativa pausa temporale, peraltro grosso modo coincidente con gli anni di silenzio del carteggio Verga-Rod, tra il 3 novembre 1888 e il 28 aprile 1896. Le missive, a eccezione fatta di quella di Rod a Capuana del 17 agosto 1885, sono state pubblicate da Jean-Jacques Marchand in *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Gêneve, Droz, 1980 (31 lettere in forma integrale; 29 in riassunto). La fonte primaria della corrispondenza è il Fonds ‘Edouard Rod’ della Bibliothèque cantonale et universitaire (BCU) di Losanna. Nel volume di Marchand confluiscano altresì una lettera di Rod a Capuana catalogata con il n. 20, citata da Gino Raya nella sua *Bibliografia di Luigi Capuana 1839-1968* (Roma, Ciranna, 1969, n. 1018, p. 69), di data presunta 2 febbraio 1885, ma di cui, di fatto, manca l’esemplare; una lettera autografa inviata da Rod a Capuana il 20 giugno 1907, catalogata come n. 59, conservata presso la Biblioteca Comunale ‘Luigi Capuana’ di Mineo e menzionata da Croce Zimbone, ma con la data di maggio e non di giugno, in *La Biblioteca Capuana. Mineo: manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, Catania, Greco, 1982, p. 135; infine la succitata lettera del 17 agosto 1885, collocabile, nella numerazione di Marchand, tra le lettere 22 e 23, e facente parte di un album – il cosiddetto *Scritto d’oro* – conservato presso il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell’Università di Pavia, in parte pubblicato nel 1993 con il titolo *Lettere a Capuana* (Milano, Bompiani), per la cura editoriale di Anna Longoni. Si ringrazia il personale della BCU di Losanna e della Biblioteca ‘Luigi Capuana’ di Mineo.

¹ Verga a Capuana, Milano, 11 aprile 1881, in: G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1984, p. 111.

² Capuana a Verga, Mineo, 22 aprile 1881, *Ivi*, p. 113.

proprio di quel ‘fiasco’ per la stampa francese: ‘sarebbe un bel caso, per un libro italiano, di dover aspettare quel che se ne dice dal di là del Fréjus’.³

Risale al 27 marzo 1881, difatti, la prima delle oltre trecento lettere di Verga al suo traduttore – secondo l’indimenticata formula di Fredi Chiappelli –,⁴ in cui lo scrittore siciliano ringraziava il ‘Preg.mo signore’ della ‘bontà di occuparsi dei miei *Malavoglia* in qualche suo studio sul romanzo fuori della Francia’.⁵

Attivo a Parigi dal 1878, all’altezza del principio della corrispondenza con Verga, Rod è una giovane promessa che sta cercando di farsi strada nella scena culturale della capitale francese: frequentatore del *Gruppo di Médan* e collaboratore – seppur per brevissimo tempo – della *Revue Réaliste*, ha da poco esordito come narratore con la raccolta di novelle d’ispirazione naturalista *Les Allemands à Paris*,⁶ ha diversi romanzi in cantiere – *Palmyre Veulard* esce proprio nel 1881 –⁷ e si accinge ad affermarsi come firma critica della *Revue Littéraire et Artistique*, del *Panurge*, del *National*, di quel *Parlement* più volte menzionato e agognato dai veristi.⁸ Il suo approccio inclusivo, risultato diretto di una ‘formazione avvenuta in area germanica, tradizionalmente aperta e rivolta alla circolazione interculturale’,⁹ le competenze nel campo della comparatistica e gli interessi per la traduzione, lo rendono ben presto, rileva Marchand, ‘la personne qui contribua le plus à faire connaître la littérature italienne de l’entre-deux siècles au public français et, plus généralement, européen’.¹⁰

Un intellettuale tra due mondi, dunque, che trovava, d’altro canto, un corrispettivo sul fronte italiano nel già citato Felice Cameroni, il grande divulgatore dell’opera zoliana in Italia, il mediatore dei rapporti Verga-Rod, ma altresì, in un primo momento, benché indirettamente, il tramite dei contatti Capuana-Rod, come si evince da una lettera di Verga del giugno 1881: ‘Il Rod ha chiesto al Cameroni i tuoi libri e son certo che ne parlerà nei giornali francesi. A me fa piacere che laggiù riconoscano che qui da noi cominciasi a far qualche cosa che valga più assai del modesto silenzio che contiamo sulle cose nostre’.¹¹

Ed è proprio in questo dinamico instaurarsi di legami tra il ‘laggiù’ e il ‘qui da noi’, che Verga, con la consueta misura, raccomanda a Capuana, ‘il miglior critico nostro’,¹² il secondo romanzo di Rod, *Côte à Côte*,¹³ mentre in presenza di Rod, a Parigi, tesse le lodi dell’amico Capuana, battendo una strada già tracciata da Cameroni: ‘Ti raccomando un nuovo romanzo del Rod, *Côte-à-Côte*, che ti farò spedir da Parigi, e che mi sembra meriti la tua stima’.¹⁴ E ancora, il 18 maggio 1882:

Ti scrivo dal Café Napolitan, dove sono col Rod, giovane scrittore di molti meriti che mi ha parlato di te, e desidererebbe conoscerti almeno per mezzo delle cose tue. Tu mi obbligheresti

³ Verga a Capuana, Milano, 11 aprile 1881, *Ivi*, p. 112.

⁴ G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, F. Chiappelli (a cura di), Firenze, Le Monnier, 1954.

⁵ Verga a Rod, [Milano] 27 marzo 1881, in: G. Longo (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 81.

⁶ Paris, Derveaux, 1880.

⁷ Paris, Dentu, 1881.

⁸ Per la biografia di Rod si vedano F. Roz, *Edouard Rod. Biographie critique illustrée d’un portrait-frontispice et d’un autographe suivie d’opinions et d’une bibliographie*, Paris, Sansot et C^{le}, 1906; C. Beuchat, *Edouard Rod et le cosmopolitisme*, Paris, Champion, 1930; C.-R. Delhorbe, *Edouard Rod - d’après des documents inédits et avec 21 illustrations hors-texte*, Neuchâtel, V. Attinger, 1939; M. G. Lerner, *Edouard Rod (1857-1910). A portrait of the novelist and his times*, The Hague-Paris, Mouton, 1975.

⁹ Longo, ‘Introduzione’, in: idem, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 41.

¹⁰ Marchand, ‘Préface’, in: idem, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 9.

¹¹ Verga a Capuana, Milano, 3 giugno 1881, in: Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 121.

¹² Verga a Rod, Milano, 7 aprile 1882, in: Longo, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 111.

¹³ Paris, P. Ollendorff, 1882.

¹⁴ Verga a Capuana, Milano, 7 maggio 1882, in: Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 158.

moltissimo, e faresti a lui un gran piacere, mandandogli i tuoi romanzi ed i volumi di critica che hai pubblicato sino a questo momento [...]. Il Rod ha intrapreso una serie di studi sugli scrittori contemporanei italiani, con amore e intelligenza, cosa rara in Francia; egli ti conosceva diggià, mi ha chiesto di te ed io gliene ho parlato come tu puoi immaginare.¹⁵

La risposta di Capuana, che frattanto si è trasferito a Roma, dove ha assunto la direzione del *Fanfulla della domenica*, è immediata:

Ringrazia [...] il Sig. Rod in nome mio, anticipatamente, e digli che io gli manderò, fra qualche settimana, le cose mie, meno la *Giacinta* che desidero fargli leggere nella 2^a edizione. Il Sig. Rod, letterariamente, è per me una vecchia conoscenza: ne abbiamo parlato parecchie volte col bravo Cameroni.¹⁶

E infatti, la sua prima lettera a Rod, priva di data, ma verosimilmente collocabile al giugno del 1882, è una lettera di ringraziamento – stavolta in prima persona e non via terzi – ma altresì di replica alla volontà più volte e in più sedi espressa da Rod di voler scrivere delle ‘cose’ di Capuana:

Mi permetta di scriverLe in un mediocre italiano piuttosto che in un cattivo francese, per ringraziarLa cordialissimamente del magnifico regalo del suo *Côte à Côte* che ho già letto e del quale parlerò nel “Fanfulla della domenica” appena avrò avuto il tempo di leggere la Sua *Palmyre Veulard*.¹⁷

La missiva si accompagna all’invio di ‘due volumi di critica e due di novelle’ e al benevolo giudizio, espresso ‘con cognizione di causa’, intorno a quel *Côte à Côte*, che, per Capuana, ‘è un magnifico studio psicologico’.¹⁸

È il preludio di una corrispondenza tra critico e critico, prima che tra scrittore e scrittore, tra intellettuali militanti, spinti da reciproci interessi – la conoscenza dall’interno dell’opera verista da parte di Rod,¹⁹ la diffusione e traduzione della propria opera in Francia da parte di un Capuana sempre più incalzante – che si protrarrà, a fasi alterne, fino al 1909 e che si rivela un illuminante strumento per l’analisi della dialettica naturalismo-verismo, tra insistenza ‘soverchia’ sulla ‘genesi extranazionale del verismo italiano’²⁰ e ridefinizione – in termini di parallelismo – del rapporto di derivazione.

Il naturalismo di ‘costì’, il verismo ‘di qui’

Quando nel giugno del 1882 si instaura il dialogo epistolare tra Capuana e Rod, il primo, sottolinea Marchand, ‘a derrière lui un passé déjà assez riche d’écrivain et de critique [...] alors que le second en est à ses premières armes’.²¹ Ciò non è del tutto vero, se si considera che, a quest’altezza, la fama di Capuana è fortemente legata alla critica, teatrale dapprima, per la *Rivista italica* e *La Nazione*, di più ampio respiro poi, per il *Corriere della sera*. L’esordio come narratore è anzi piuttosto tardivo e, per una certa

¹⁵ Verga a Capuana, Parigi, 18 maggio 1882, *Ibidem*.

¹⁶ Capuana a Verga, Roma, 21 maggio 1882, *Ivi*, p. 159.

¹⁷ Capuana a Rod, Roma [giugno 1882], in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 127.

¹⁸ *Ivi*, p. 128.

¹⁹ Così, Giorgio Longo: ‘I suoi carteggi [di Rod] con Verga e con altri scrittori costituiscono un prezioso strumento non solo come materiale biografico-memoriale, o per lo studio della diffusione degli scrittori italiani in Francia, ma soprattutto per la conoscenza critico-teorica della letteratura italiana del periodo. L’approccio di Rod costituisce infatti un curioso esempio di conoscenza critica “dall’interno”, che ci fornisce nel contempo una serie di documenti a volte di importanza fondamentale’ (Longo, ‘Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga’, in: *Annali della Fondazione Verga*, 1 n.s. (2008), p. 138).

²⁰ L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959, p. 64.

²¹ Marchand, ‘Luigi Capuana. Analyse de la correspondance avec Edouard Rod’, in: idem, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 50.

nevrosi della riscrittura, del *labor limae* talvolta parossistico, gran parte del già edito è da rivedere. I *Profili di donne*²² sono ‘cosa giovanile’ e la prosa di *Un bacio ed altri racconti*²³ è solo in parte soddisfacente; così, per mostrarsi al meglio al primo significativo tramite verso il mondo francofono che gli si presenta, Capuana decide di indicare da sé e *d'avance* solo ciò che ritiene qualitativamente valido: ‘Tanto nel *Bacio* che nei *Profili* ho segnato col lapis, per risparmiarLe la noia, le novelle che non mi paiono indegne del tutto di esser lette’.²⁴ Per quanto concerne *Giacinta*, opta invece per una procrastinazione a miglior esito,²⁵ del tutto ottimistica col senno di poi, dal momento che la seconda edizione del romanzo non vedrà la luce prima del principio del 1886: ‘Le manderò il mio romanzo *Giacinta* appena sarà stampata la 2^a edizione, cioè in ottobre prossimo’.²⁶

L’instaurarsi della corrispondenza si rivela quindi da subito funzionale al vicendevole tornaconto: se al venticinquenne Rod il quarantatreenne Capuana appare in effetti quale intellettuale avveduto e destinatario privilegiato di quesiti sulle lettere italiane in vista degli articoli da scrivere, è altresì vero che per il maturo Capuana, pioniere del ‘romanzo moderno’²⁷ in Italia, il giovane ‘confratello’ svizzero-parigino rappresenta il trampolino di lancio per ‘l’onore’ di vedersi tradotto in francese. Cionondimeno, in questa relazione di scambio impostata sulla base di un innegabile principio negoziale²⁸ – *do ut des, facio ut facias* – si insinua una certa comunanza di intenti, che si protrarrà nel tempo e che troverà un punto d’accordo nodale nella questione dei rapporti tra verismo e naturalismo.

Su tale ‘problema letterario’ si ritorna, in effetti, di continuo, tanto in sede privata quanto in sede pubblica. Dopo aver letto l’articolo-recensione a *Homo e Storia Fosca* del settembre 1883, in cui Rod riconosceva una superiorità del termine ‘verismo’ rispetto alle ‘nos expressions correspondantes de *réalisme* ou de *naturalisme*’,²⁹ Capuana scriveva da Mineo:

Quello che voi dite della questione del *verismo* e del *naturalismo* è giustissimo. [...] Costì lo Zola ha un po’ imbrogliato le cose facendo di una questione d’arte una questione di metodo scientifico. [...] da noi si pensa che un concetto, scientifico o no, non ha valore in una opera d’arte, se non quanto ne assume diventando opera d’arte. Perciò noi tentiamo di fare che l’opera d’arte sia completamente impersonale, che non vi si venga traccia dello scrittore, che

²² Milano, Brigola, 1877.

²³ Milano, Ottino, 1881.

²⁴ Capuana a Rod, [Roma, giugno 1882], in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 127.

²⁵ Occorre altresì considerare che la tiratura della prima edizione fu ben presto esaurita e che l’unica copia rimasta in possesso di Capuana non era di certo idonea per l’invio a Rod: ‘Non ho neppure una copia disponibile della *Giacinta* (1^a ediz.): quella che avevo per mio uso è talmente ridotta illeggibile per le cancellature e correzioni fattevi, che io ho dovuto addossarmi la fatica di ricopiarla da cima a fondo per la nuova edizione’ (Capuana a Rod, Mineo, 30 novembre 1884, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 147).

²⁶ Capuana a Rod, Roma, giugno 1882, *Ivi*, p. 127.

²⁷ ‘Capuana sentirà sempre l’orgoglio di aver aperto la via in Italia al romanzo moderno e crederà di avere, appunto perciò, tutte le attenuanti del “pioniere”, specie per quello che riguarda la prima stesura’ (C. A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 155).

²⁸ Ricorda Lerner: ‘Rod soon became with the support of Verga and Capuana The Paris correspondant of the *Gazzetta Piemontese*, *Fanfulla della domenica* and *Gazzetta letteraria*’ (Lerner, *Edouard Rod*, cit., pp. 18-19). La collaborazione con il *Fanfulla della domenica* richiama in causa diretta i rapporti con Capuana, che, come già detto, in quel momento ne era il direttore. Nello studio di Marchand si parla di 28 articoli di Rod pubblicati sulla rivista tra il 25 febbraio 1883 e il novembre 1885 (Marchand, ‘Edouard Rod. Activité critique en Italie’, in: idem, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., pp. 40-42). In realtà, gli articoli risultano essere 30. Nella bibliografia fornita da Marchand (nota 41, pp. 40-41), che, di fatto, annovera poi 29 titoli, risulta mancante il seguente: *Corrispondenze di Parigi* (Le Memorie del Barone di Vitrolles), VI, 43 (26 ottobre 1884).

²⁹ E. Rod, ‘‘*Homo*’’, par M. Luigi Capuana; ‘‘*Storia Fosca*’’ par le même’, dans la chronique: *Le mouvement littéraire. Publications italiennes*, in: *Le Parlement*, 29 septembre 1883, Source BnF.

la forma, che l'organismo anche della piccola novella sia qualcosa di vivo, di solido, che si muova da sé. Da ciò nasce la nostra sobrietà in fatto di descrizioni, e in tutto quello che riguarda la *rettorica*.³⁰

Il passo è cruciale, pressoché definitivo: i veristi si richiamano sì, alla stregua dei naturalisti, ‘alle concezioni del positivismo, condividendone la volontà di definire una fisiologia del comportamento umano’,³¹ ma a differenza dei confratelli francesi – pur tali, confratelli, per l'appunto – il loro ‘criticismo positivista’ non si configura quale strumento di intervento sulla realtà; l'arte è e resta autonoma, riproduce puntualmente ‘la verità effettuale’, in una prospettiva per così dire fissa, propriamente fotografica – ‘Bando alle idealizzazioni, dunque bando alla retorica, e alla letterarietà’,³² ha scritto opportunamente Spinazzola. Una riflessione, questa, ripresa e ribadita da Capuana con maggior lena in *Fantasia e immaginazione*, articolo del dicembre 1884 poi rifiuto nel saggio introduttivo di *Per l'arte* (1885),³³ rispondente all'intento – tra gli altri e significativamente – di presentare ‘come romanziere al nostro pubblico italiano’³⁴ quel Rod che, ‘à contre-courant de la critique italienne’,³⁵ aveva scorto con lungimiranza il valore dell'opera di Verga, battendosi altresì per una valutazione della narrativa verista dissociata dal pregiudizio della filiazione naturalista.

La grande differenza tra la scena letteraria ‘nostrana’ e quella d’oltralpe, per lo scrittore, risiede nella sostanziale ‘novità’ del problema letterario della ‘forma’³⁶ in Italia. Quando il romanzo moderno era ‘già grande, già colossale in Francia’, con il caposcuola Balzac e poi i suoi successori di ‘primo ordine’ – Flaubert, Zola, Daudet, i De Goncourt – sul fronte italiano, fatte salvo le eccezioni della prosa manzoniana e dei versi leopardiani, l’opera d’arte, fortemente eteronoma, si sostanziava invece – e con giusta persistenza legata a contingenze storiche – di intenti politico-patriottici, a netto scapito del mezzo espressivo. Volgere lo sguardo all’esempio d’oltralpe, di conseguenza, per coloro i quali si accingevano, Capuana *in primis*, a creare il ‘romanzo moderno’, si rivelava operazione indispensabile, prima tappa obbligata di un lavoro lungo e ‘infernale’. Da qui, lo spigoloso equivoco:

I nostri predecessori, i nostri maestri stranieri, quando noi ci mettevamo all’opera, avean già fatto molto anche per quel che riguarda l’osservazione, il contenuto dell’opera d’arte. [...] Sul punto di imitarli, ci trovammo da questo lato in un grande imbroglio. La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire più imitatori di quel che non siamo in realtà. [...] Arrestandovi alla buccia, incaponiti in quella fisima della nostra imitazione dei francesi, non vi siete nemmeno accorti che la novella italiana [...] è già riuscita ad essere un prodotto originale, una felice applicazione di quei canoni d’arte altrove adoperati più specialmente nel romanzo;

³⁰ Capuana a Rod, Mineo, 17 ottobre 1883, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., pp. 135-136.

³¹ V. Spinazzola, ‘Verismo e positivismo artistico’, in: *Belfagor*, XXV, 3 (1970), p. 256.

³² *Ivi*, p. 248.

³³ Capuana, ‘Fantasia e immaginazione’, in: *Fanfulla della domenica*, VI, 50 (14 dicembre 1884); poi confluito nel saggio introduttivo di *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885; in ed. mod.: R. Scrivano (a cura di), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, da cui si cita.

³⁴ Capuana a Rod, Mineo, 18 marzo 1884, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 138. Nella discussione intorno ai cosiddetti ‘documenti umani’ di *Fantasia e immaginazione*, Capuana citerà *L'autopsie du Docteur Z****, novella di Rod apparsa nella raccolta dall’omonimo titolo del 1884 (Paris, Frinzie-Klein), e il romanzo *La femme d'Henri Vanneau* (Paris, E. Plon-Nourrit et Cie, 1884). Cfr. Capuana, *Per l'arte*, cit., pp. 40-41.

³⁵ Longo, ‘Vérisme et Naturalisme : Verga et/ou’, in: *Chroniques italiennes*, 57, 1 (1999), p. 77.

³⁶ Accanto a questa, per Capuana, in un sistema di pensiero, talvolta confuso, vi è altresì quella di matrice desanctisiana e demeisiana, indicata con la lettera maiuscola, Forma: l’opera d’arte come “organismo”.

qualcosa insomma da poter figurare benissimo in confronto delle tante ricchezze di arte: di quel genere che le altre nazioni posseggono da un pezzo.³⁷

È la novella, dunque, prima ancora che il romanzo, il vero grande – seppur iniziale – traguardo del “tentativo” italiano, di cui la critica che ‘giudica e manda secondo ch’avvinghia’, assoggettata al pregiudizio dello scimmottamento naturalista, non riconosce il valore. “Narratario” diretto di questo attacco è il Giosuè Carducci autore di *Soliloquio*, quell’illustre Carducci che Capuana dichiara apertamente di rispettare e stimare nondimeno, anche quando ‘il suo sdegno generoso gli impedisce di osservar freddamente e giudicar con rettitudine’,³⁸ inducendolo a individuare nel romanzo e nel teatro italiani ‘due baie peggio che quella di Assab’, nella fantasia nostrana, in ultimo, ‘un utero ammalato’.³⁹ Perché è proprio in quest’ottica di svalutazione che ‘l’evidenza, il colorito, la giustezza d’intonazione, la potenza d’arte’ del romanzo moderno passano inosservati e i *Malavoglia* finiscono per fare ‘fiasco pieno e completo’ a casa loro, mentre ‘gli stranieri che se ne intendono’⁴⁰ – e qui il riferimento a Rod mi pare evidente – riescono a vederne la grandezza.

Solo pochi mesi prima, difatti, nell’agosto del 1884, Rod era intervenuto sulla questione dell’influenza dalle colonne della *Revue indépendante*,⁴¹ suscitando le più vive ammirazione e riconoscenza di Capuana:

Non metto tempo per ringraziarvi del vostro bellissimo e, per parte mia, benevolissimo studio sul verismo italiano.

Mi ha fatto gran piacere il sentire da un francese la giusta distinzione fra il *naturalismo* di costì e il *verismo* di qui. Voi siete stato più imparziale di una parte della nostra critica che spesso giudica dalle superficiali apparenze e fa una confusione e ci chiama semplicemente *imitatori*.⁴²

Per Rod, il naturalismo di ‘costì’ e il verismo ‘di qui’ sono “movimenti” paralleli. Senza dubbio, i romanzieri naturalisti hanno esercitato una certa influenza sulla “scuola” verista – termine riconosciuto inesatto ma ‘difficile de remplacer’; tuttavia tale influenza ‘ne suffit point à établir une filiation’ e le opere di Verga e Capuana ‘demeurent des œuvres profondément originales’.⁴³

Soprattutto, Rod si mostra acutissimo nel comprendere le ragioni sottendenti a quell’inclinazione nevrotica, cui si è accennato in precedenza, per cui Capuana ‘écrit assez peu et remet souvent ses œuvres sur le chantier’. È il tipico ‘malheur’ dei critici che si danno alla scrittura, il cruccio di chi è in grado di cogliere i punti deboli della propria opera, rimettendola di continuo in discussione:

C'est là le malheur de ceux qui ont pratiqué la critique: la dangereuse perspicacité qu'ils ont acquise, ils l'exercent sur ce qu'ils font; dans la page a hevée, dans les épreuves qu'on leur apporte, ils découvrent de suite le point faible; leur métier leur a fait perdre toute espèce d'inconscience; ils sont condamnés à ce perpétuel mécontentement, d'eux-mêmes qu'ignorent quelquefois les artistes exclusivement producteurs.⁴⁴

³⁷ Capuana, *Per l’arte*, cit., pp. 29-30.

³⁸ *Ivi*, p. 30.

³⁹ *Ibidem*. Il rimando va a G. Carducci, ‘Soliloquio’, in: *La Domenica del Fracassa*, 18 gennaio 1885; poi in: *Idem, Opere. Confessioni e battaglie*, serie II, vol. XII, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 146-153.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Rod, ‘Le vérisme et les conteurs italiens’, in: *La Revue indépendante*, t. 1°, 4 (1884), pp. 293-303; in ristampa anastatica, t. I (De Mai à Octobre 1884), Genève, Slatkine reprints, 1970.

⁴² Capuana a Rod, Mineo, 10 agosto 1884, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 141.

⁴³ Rod, ‘Le vérisme et les conteurs italiens’, cit., p. 293.

⁴⁴ *Ivi*, p. 299.

È un approccio critico chiaro, sostanziato da una tesi precisa di taglio comparatistico, disgiunto dal facile dualismo maestro/epigono-imitatore e ordito su una attenta valutazione del contesto storico-sociale in cui le altrettanto diverse manifestazioni dello spirito si sono generate.

In più occasioni e in più sedi,⁴⁵ difatti, si ribadisce la principale diffidenza, in termini di condizioni esogene, intercorrente tra il ‘costì’ e il ‘di qui’: in Francia, ‘où la vie littéraire est tout entière condensée à Paris, où la communauté des intérêts ou des relations crée un lien entre des hommes de lettres et rapproche des tempéraments souvent très divers’,⁴⁶ il formarsi di veri e propri gruppi, cui spesso, per comodità scientifica o convenzione, si conferisce il nome di scuola, è quasi inevitabile. Non così in Italia, dove ‘les écrivains étant disséminés dans les centres principaux du pays, les groupes sont rares, ou plus restreints’.⁴⁷

Gli stessi veristi, che pur presentano elementi in comune, alla luce più che altro del sodalizio umano prima ancora che letterario tra Verga e Capuana, non costituiscono per Rod una scuola; non solo, a voler riunire sotto una comune denominazione ‘des esprits aussi opposés que MM. Tronconi, Dossi, Ciampoli, Chelli, M^{me} M. Serao et quelques autres, il faut toute la bonne volonté de la critique, amie par nature des généralisations qui simplifient sa besogne’.⁴⁸

Questa idiosincrasia per le semplificazioni è fortemente condivisa sia da Verga, che, pur non essendosi ‘occupato mai di critica, almeno nel senso di voler seguire per partito preso una scuola’, riconosceva in tale concetto una mera classificazione,⁴⁹ sia e ancor più da Capuana, che, ‘vittima della disgrazia di vedermi frainteso che mi perseguita da un pezzo’, il 21 agosto 1898, ‘domanderà la parola’⁵⁰ dalle colonne del *Marzocco* per cercare di porre fine all’equivoco persecutorio:

Quando il soggetto di una novella, di un romanzo, di una fiaba mi ha attirato, io non mi sono mai chiesto se esso era naturalista, verista, idealista o simbolista; ho badato soltanto a dargli la forma più schietta e più conveniente ad esso; se io sia riuscito o no è un’altra quistione. [...] Ho un bel sforzarmi di esprimere nel modo più chiaro il mio concetto; si prende un periodo, una frase, staccandoli da quel che li precede e li segue, e in questa maniera mi si condanna ad esser naturalista *per forza*, e *campione del naturalismo* non meno per forza. [...] Dico dunque semplicemente che io, caso mai, sono naturalista, verista, quanto sono idealista e simbolista: cioè che tutti i concetti o tutti i soggetti mi sembrano indifferenti per l’artista ed egualmente interessanti, se da essi egli riesce a trar fuori un’opera d’arte sincera.⁵¹

Un appello di certo accorato, che portava all’acme alcune delle obiezioni già espresse precedentemente in ‘Idealismo e Cosmopolitismo’,⁵² lungo saggio-risposta a due interventi di Ugo Ojetti: l’articolo ‘Quelques littérateurs italiens’ e la conferenza dal

⁴⁵ Mi riferisco in primo luogo all’articolo ‘Romanciers italiens’, apparso su *La Nouvelle Revue*, VIII, t. 39° (1er Mars 1886), pp. 135-153; poi riproposto, con poche varianti e il titolo ‘Les Véristes italiens’, in: *Etudes sur le XIX^e siècle*, Paris, Librairie Académique Didier, Perrin et C^{le}, 1888, pp. 171-200, da cui si cita.

⁴⁶ *Ivi*, p. 171.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 173.

⁴⁹ Verga a Rod, Catania, 14 luglio 1899, in: Longo, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 275.

⁵⁰ Capuana, ‘Domando la parola!’, in: *Marzocco*, III, 29 (21 agosto 1898); poi in: Idem, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. 247-254, da cui si cita.

⁵¹ *Ivi*, pp. 248-250.

⁵² Capuana, ‘Idealismo e cosmopolitismo’, in: idem, *Gli “ismi” contemporanei. Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898; in ed. mod: G. Luti (a cura di), Milano, Fabbri, 1973, pp. 8-39, da cui si cita. Il saggio rifonde: Capuana, ‘Appunti critici: I, II’, in: *Roma di Roma*, 28 e 30 aprile 1896; idem, ‘Appunti critici: III’, *Ivi*, 10 maggio 1896; U. Ojetti, ‘La difesa di Empedocle’, *Ivi*, 16 maggio 1896; Capuana, ‘Polemica letteraria’, *Ivi*, 17 e 19 maggio 1896.

titolo ‘L’avvenire della letteratura italiana’,⁵³ rispettivamente apparsi su *La Revue de Paris* del 15 febbraio e *La vita italiana* del 10 giugno 1896.

Ojetti aveva constatato negativamente – argomento già accennato da Rod, lo si è visto poc’anzi, ma secondo una prospettiva diametralmente opposta – l’inesistenza in Italia di un centro metropolitano accentratore di tendenze.

Al di là dei risvolti della polemica letteraria, è interessante rilevare le espressioni adoperate dal critico – manifestazione diretta di un pensiero generalizzato tutto italiano – per definire l’opera e il metodo di Capuana e, più in generale, dell’intero *coté* verista: ‘l’Arte naturalista, materialista zoliana [...], quell’arte che in Italia apparve vestita da siciliana nel *Mastro don Gesualdo*, nei *Malavoglia*, e – perché non dirlo? – nelle sue *Paesane*’; ‘lei che è stato ed è uno dei capi dei naturalisti italiani (in fondo son tutti capi e tutti siciliani, loro naturalisti)’; ‘rarità esotica come siciliano’ (con riferimento ai *Malavoglia*).⁵⁴ È un gergo assai classificatorio, è esattamente quella ‘disgrazia di vedermi fainteso’ che Capuana combatteva da tempo, di fatto rispondendo:

Io *naturalista*? Ma quando e perché?

Perché quasi vent’anni fa ho dedicato un mio romanzo allo Zola? E in che modo, di grazia le mie *Paesane*, concepite e scritte con metodo che si può dire l’opposto da quello usato dallo Zola, debbono appartenere allo *zolismo travestito da siciliano*?

[...] l’avvenire è giusto, tardo nel giudicare talvolta, ma imparziale. L’avvenire non dirà agli scrittori che han lavorato per esso [...]: “Su, fuori la tessera di etichetta. È naturalista lei? È idealista?”. Si occuperà soltanto di vedere se mai qualcuno di loro abbia o no fatto opera d’arte, indipendentemente di qualunque filosofia, di qualunque positivismo scientifico, di qualunque concetto aristocratico e plebeo.⁵⁵

E sarà Rod, ancora una volta, ‘dal di là del Fréjus’, con quella previdenza del critico che Capuana definirà ‘libertà di spirito’ – lo si vedrà a breve –, a sposare questa rivendicazione di autonomia intellettuale, evidenziando il significativo estrinsecarsi, nella narrativa capuaniana, di una coesistenza tra le “scuole” più inconciliabili, facendo propria altresì la causa dell’emancipazione dalla ‘pigra retorica degli “ismi”’,⁵⁶ come alle origini dell’arte stessa, quando ‘Omero e Dante e lo Shakespeare non sapevano niente di realismo e d’idealismo’, eppure mettevano al mondo ‘quelle cosettine che si chiamano *Iliade*, *Odissea*, *Commedia*, *Otello*, *Amleto*, *Re Lear!*’:⁵⁷

Un de nos malheurs, c'est de ne pouvoir revenir à leur ignorance. Mais quoique ce retour soit impossible, que les bons travailleurs retiennent du moins le conseil de M. Capuana: qu'ils fassent leur œuvre sans parti pris d'aucune sorte, en oubliant autant qu'ils le pourront tous les "ismes" dont ils ont été nourris. C'est la meilleure chance qu'ils aient d'affirmer leur talent et leur bonne foi.⁵⁸

⁵³ Ojetti, ‘L’Avvenire della letteratura in Italia’. Discorso tenuto in Venezia, Sala Benedetto Marcella, Lega fra gli Insegnanti, 21 aprile 1896.

⁵⁴ Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, cit., pp. 24-27.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 33-39.

⁵⁶ ‘Epifenomeno molto italiano, e molto datato, di un malinteso storicismo’ (P. Pellini, ‘Premessa’, in: idem, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Roma, Artemide, 2016, p. 7).

⁵⁷ Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, cit., p. 39.

⁵⁸ Rod, ‘À travers les “ismes” contemporains’, dans la chronique: *Au jour le jour*, in: *Journal des Débats*, 14 octobre 1897, Source gallica.bnf.fr / BnF. Nella sua *Bibliografia di Luigi Capuana* (cit.), Gino Raya registra (n. 1709, p. 106) l’articolo di Rod come recensione a *Gli “ismi” contemporanei*, ma si tratta, in effetti, di uno *hysteron proteron*. È ben probabile che Rod abbia scritto il pezzo dopo aver preso visione della polemica Capuana-Ojetti dibattuta sul *Roma di Roma*, ‘giornale politico-letterario quotidiano’ di cui Capuana fu tra l’altro direttore letterario (dall’aprile 1896 al gennaio 1897).

Traduzioni, recensioni, dediche

Dopo le prime due recensioni di Rod sulla narrativa d'esordio di Capuana, apparse sul *Parlement* tra il gennaio e il settembre 1883,⁵⁹ ha inizio una lunga stagione di dediche e scritti critici scambievoli, che si concluderà soltanto con la prematura morte di Rod (29 gennaio 1910) e gli ultimi due commossi interventi di Capuana sulla sua opera, pubblicati rispettivamente sul *Secolo* nel febbraio 1910 e *Le Cronache letterarie* nel dicembre 1911.⁶⁰

Così come si sottrae alla comparazione a tutti costi tra naturalismo e verismo, allo stesso modo, Rod, grazie anche a quella sua conoscenza 'dall'interno' – il valore utilitaristico della corrispondenza epistolare – della materia di cui scrive, non cede alla tentazione di istituire un parallelo, troppo spesso penalizzante per il secondo, tra l'opera di Verga e quella di Capuana.

Pur avendo contezza della 'parenté d'esprit' tra i due sodali, difatti, Rod rileva quelli che sono a suo avviso i tratti distintivi delle due individualità: 'M. Verga plus pittoresque et plus peintre, M. Capuana, plus nerveux et plus précis'.⁶¹ Nello specifico, nelle novelle siciliane o "paesane" di Capuana non si ritrova alcuna traccia della 'bonhomie' verghiana: 'Ce sont des études précises, exactes, minutieuses, de certains cas qui ont frappé un observateur toujours en méfiance contre les hommes'.⁶²

Capuana è uno scrittore *curieux*, 'd'une curiosité que rien rebute': il suo è un bisogno 'tyrannique', continuo e spasmodico, di trattare anomalie della natura e casi psicopatologici 'dont la solution demeure obstinément impossible'.⁶³ Al centro del suo credo letterario ci sono dunque l'uomo, gli inganni e le stranezze della psiche e proprio in ciò consiste la sua grandezza di narratore, a netto scapito della rappresentazione del mondo materiale, fra i più acuti punti di forza, invece, della scrittura verghiana. Da qui, il contrasto con la critica italiana: 'N'est-il pas plaisant de constater cette indifférence pour le monde matériel chez un écrivain auquel on a attaché l'étiquette de réaliste? et n'est-ce pas là une fois de plus l'occasion de protester contre la déplorable terminologie [...] à la mode?'.⁶⁴

Testo emblematico di questa capacità di introspezione e scavo psicologico è senz'altro *Mostruosità*,⁶⁵ una delle prime novelle capuaniane oggetto di traduzione francese⁶⁶ – a opera della moglie di Rod –⁶⁷ pubblicata su quella *Revue contemporaine*.⁶⁸

⁵⁹ Rod, 'C'era una volta. Fiabe', dans la chronique: *Publications italiens*, in: *Le Parlement*, 13 janvier 1883; idem, "Homo", par M. Luigi Capuana; "Storia Fosca" par le même', cit.

⁶⁰ Capuana, 'Edoardo Rod', in: *Il Secolo*, Milano, 9 febbraio 1910; Idem, 'Un'opera postuma', in: *Le cronache letterarie*, Firenze, 18 dicembre 1911.

⁶¹ Rod, 'Le vérisme et les conteurs italiens', cit., p. 295.

⁶² *Ivi*, p. 300.

⁶³ Rod, *Études sur le XIX^e siècle*, cit., p. 175.

⁶⁴ *Ivi*, p. 179.

⁶⁵ In: *Fanfulla della domenica*, III, 30 (24 luglio 1881); poi in: *Homo!*, Milano, Brigola, 1883; *Le appassionate*, Catania, Giannotta, 1893; infine, con il titolo *Miserabilmente* in: *Ribrezzo e fascino*, Palermo, Sandron, 1921.

⁶⁶ Capuana, 'Un monstre', in: *La Revue contemporaine*, t. IV, janvier-avril 1886, pp. 366-379; in ristampa anastatica: Genève, Slatkine reprints, 1971, Source gallica.bnf.fr / BnF. Interessante notare come l'incipit, fra i più belli di Capuana, non perda d'effetto nella resa in francese: 'Il l'aimait, comme une brute, bien qu'il la sut indigne non seulement d'affection, mais de compassion' / 'L'amava, come un bruto, quantunque la sapesse non solamente indegna d'affetto ma di compassione'.

⁶⁷ 'Ringraziate per me la vostra gentile Signora della bellissima traduzione di *Mostruosità*. Meno due piccoli equivoci di senso (cosa facilissima ad accadere colla nostra lingua), la traduzione è così bene calcata sull'originale che questo usufruisce di tutte le grazie della lingua in cui è passata e diventa assai assai bello' (Capuana a Rod, Catania, 15 dicembre 1886, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 156).

⁶⁸ Fondata nell'inverno 1884, la rivista ebbe vita breve e pubblicò fino al giugno 1886. Vi collaborarono – tra gli altri – V. Pica ed E. Checchi. Anche Capuana figura tra i nomi dei collaboratori italiani, ma nessun suo scritto, di fatto, compare nei fascicoli.

di cui Rod medesimo fu *rédacteur en chef*, e che, ricorda Longo, a Capuana dedicò tanto spazio e impegno.⁶⁹ Rod ebbe in effetti un ruolo nodale, pressoché solitario, nella promozione e diffusione dell'opera di Capuana 'dal di là del Fréjus' e *Mostruosità* – con forte spinta da parte dello scrittore siciliano – non fu l'unica novella a essere tradotta sotto la sua egida.⁷⁰

Dall'analisi del carteggio emerge quanto e come quello della traduzione fosse uno dei veri e propri rovelli ossessivi di Capuana – 'il *non plus ultra* del mio amor proprio di autore'⁷¹ esternato attraverso richieste continue, estremamente dirette, di pubblicazione, intercessione presso editori e traduttori, nonché consigli e suggerimenti sul da farsi.⁷²

Così, assistiamo alle diverse fasi della traduzione di *Giacinta* – di fatto mai edita – dapprima affidata a M^{me} Rod,⁷³ poi a un professore del *Lycée* di Vannes,⁷⁴ e del *Marchese di Roccaverdina*, del cui "piazzamento sul mercato" si era invece incaricato il conte Primoli;⁷⁵ seguiamo le contrattazioni inerenti *C'era una volta, Il raccontafiate* e, soprattutto, *Profumo* – un'altra traduzione sfortunata e mai pubblicata – con il professor Calvo-Platero,⁷⁶ suggerito a Capuana da *Alexandrine Zola*; conosciamo,

⁶⁹ Longo, *Carteggio Verga-Rod*, cit., nota 1, p. 193. Ivi, si fornisce un'attenta bibliografia degli scritti intorno a Capuana apparsi sulla *Revue contemporaine*, dalla recensione di Rod a *Per l'arte* (25 aprile 1885) all'articolo su *Ribrezzo*, con annesso annuncio del *Marchese di Roccaverdina*, firmato G. D., del 25 luglio 1885; infine, al contributo di Vittorio Pica, 'Les conteurs italiens: M. Capuana', del maggio 1885.

⁷⁰ Un anno significativo fu il 1899: sulla *Revue Hebdomadaire* (VIII, 35, 29 juillet 1899) apparvero quattro novelle tradotte in francese da M^{me} Douësnel (con la sigla M. H. D.) – *Aux assises; Trois colombes; Pour un nid; L'oncle Gamelle* – precedute da una breve presentazione a firma di Rod; M^{me} Douësnel pubblicò ancora sulla *Revue Illustrée* dapprima *Un caractère* (XIV, 7, 15 mars 1899), poi *L'évangile de Varanzi* (XIV, 19, 15 septembre 1899). Infine, su *Le Vogue* di Parigi (n.s. 10, 15 octobre 1899) uscì la novella *La crèche*, per la firma di 'T. K.'. Longo, da cui si traggono i suddetti preziosi dati bibliografici, ritiene possa trattarsi di Mme Douësnel (Cfr. *Carteggio Verga-Capuana*, nota 4, p. 279). È ben probabile, a mio avviso, che la sigla rispondesse al nome di Tristan Klingsor (pseud. di Léon Leclère), di cui possediamo una lettera a Capuana (Paris, le 6 août 1900), edita da Anna Longoni nel già citato *Lettere a Capuana* (pp. 122-124), avente per argomento le difficoltà di traduzione della novella *I Bestia*. Ancora, a M^{me} Douësnel si devono la pubblicazione di *Un type* (in: *La Revue politique et littéraire*, a. 49, 19 (4 novembre 1911), Source gallica.bnf.fr / BnF) e de *Le Marquis de Roccaverdina*, Paris, A. Fontemoing, 1903. A. Lécuyer tradusse invece la novella *Il Tabbutu* (*Le Tabbutu*, in: *La Revue politique et littéraire*, 5 s., t. VI, 13 (29 septembre 1906) e 14 (6 octobre 1906), Source gallica.bnf.fr / BnF). Nella lettera a Rod del 19 gennaio 1887, Capuana parla di una traduzione della novella *La mula*, che non mi è riuscito reperire. L'elenco ivi fornito è iniziale e non esaustivo.

⁷¹ Capuana a Rod, Catania, 19 febbraio 1886, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 154.

⁷² Ma è altresì vero che la prima richiesta di traduzione dovette venire proprio da Rod. Così, agli albori della corrispondenza, scriveva Capuana: 'Non occorreva chiedermi l'autorizzazione per tradurre o far tradurre una delle mie novelle: è questo un onore di cui [...] vi sarei gratissimo'. (Capuana a Rod, Roma, 3 luglio 1882, *Ivi*, p. 128).

⁷³ Capuana a Rod, Catania, 15 dicembre 1886, *Ivi*, p. 156: 'Io ringrazio anticipatamente la vostra gentile e colta Signora dell'onore che [mi] farà colla traduzione di *Giacinta*'.

⁷⁴ Capuana a Rod, Roma, 3 novembre 1888, *Ivi*, p. 160.

⁷⁵ Capuana a Rod, Roma, settembre 1901, *Ivi*, p. 172. Marchand parla di 'traduction du comte Primoli' (*Ivi*, nota 4, p. 176). Il conte Primoli, in realtà, si era semplicemente impegnato a trovare un editore. La traduzione, una volta edita, riporterà la firma della Douësnel (cfr. nota 70 del presente contributo).

⁷⁶ Capuana presentò personalmente Calvo-Platero a Rod nella lettera del 28 novembre 1900, di cui Marchand ha pubblicato il riassunto. Cito, pertanto, dal manoscritto: 'Vi presento il Sig. [ill.] Calvo-Platero, professore d'italiano alle Hautes Ecoles, e traduttore del mio romanzo *Profumo*. Egli desidera conoscervi perché è un vostro ammiratore, e anche perché spera che voi possiate aiutarlo nella ricerca di un editore per quella traduzione; cosa che sarebbe graditissima anche a me, e della quale io vi ringrazio anticipatamente' (Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne, Fonds Edouard Rod / E.R. I.S. 328/14). Il professor Calvo-Platero si era già rivolto – via Zola – a Louis Ganderax per pubblicare *Profumo* su la *Revue de Paris*. Capuana ne informava Rod il 12 marzo 1900 (in Marchand, la missiva è datata 13 marzo. Cfr. *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 169). Ma qualcosa doveva essere andato storto; in una lettera di Zola alla sua *Alexandrine* del 20 novembre 1899 emerge, difatti, un certo invito alla prudenza: 'Ce matin, j'ai eu la visite de M. Calvo-Platero qui est venu me remercier de ma lettre

infine, gli speranzosi auspici sulle possibili trasposizioni – tra gli altri – dei romanzi *La Sfinge* e *Re Bracalone*,⁷⁷ nonché le amare considerazioni di Capuana sull'attenzione riservata dai francesi all'opera di Grazia Deledda,⁷⁸ ad avviso dello scrittore nettamente inferiore alla propria, per converso scarsamente presa in considerazione.

Ma alle richieste, è vero, continue e iterate, perfino di prestiti economici, si accompagnarono sempre, è altrettanto vero, le risposte e i rimandi sul fronte italiano, in termini di promozione e divulgazione dell'opera di Rod, anche durante il periodo quasi decennale di silenzio nella corrispondenza.⁷⁹

Se, difatti, il 15 febbraio 1890, appariva sulla bolognese *Lettere e arti* la recensione a *Les trois coeurs*,⁸⁰ in cui Capuana rilevava criticamente la svolta simbolista – o ‘intuitiva’ per far fede al termine usato nella premessa al romanzo – in atto nella scrittura di Rod, dal 1° luglio al 20 agosto 1896, il *Roma di Roma*, direttore proprio Capuana, pubblicava a puntate *La Sacrificata*, traduzione italiana de *La Sacrifiée*.⁸¹ Ancora, tra il 1898 e il 1902, mentre Rod dava alle stampe il resoconto del suo viaggio in Sicilia,⁸² Capuana gli annunciava un prossimo studio di Salvatore Favitta sulle ‘idee fondamentali’ della sua opera;⁸³ recensiva l’*Essai sur Goethe* per il *Corriere della Sera*, i *Nouvelles études sur le XIX^e siècle* per *La Tribuna*,⁸⁴ *Mademoiselle Annette* per *Il resto del Carlino*;⁸⁵ dedicava al ‘carissimo amico’ la raccolta di novelle *Delitto ideale*.⁸⁶

L’ammirazione per il critico prima ancora che per il romanziere è evidente. Per Capuana, Rod si dimostra detentore di quella necessaria ‘libertà di spirito’, disgiunta dagli entusiasmi subitanei della prima lettura, che consente all’artista – perché la

d’introduction à Ganderax, pour que ce dernier publie la traduction d’un roman de Capuana dans *La Revue de Paris*. L’affaire n’est pas encore faite, je crains qu’elle ne tarde à se faire, en admettant qu’elle se fasse jamais. Le pis est que j’ignore comment Ganderax a été dans l’Affaire. Je crois bien qu’il a été contre nous et j’ai donné des conseils de prudence à M. Calvo-Platero’. Cfr. E. Zola, *Lettres à Alexandrine 1876-1901*, B. Emile-Zola & A. Pagès (établie par), C. Grenaud-Tostain, S. Guermès, J.-S. Macke & J.-M. Pottier (avec la collaboration de), Paris, Gallimard, 2014, pp. 633-634.

⁷⁷ Rispettivamente: Milano, Brigola, 1897 e Firenze, Bemporad, 1905.

⁷⁸ Capuana a Rod, Catania, 29 gennaio 1905, in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 175.

⁷⁹ Come già anticipato, la corrispondenza si interrompe il 3 novembre 1888, per poi riprendere quasi un decennio dopo, con la lettera di Capuana da Roma del 28 aprile 1896: ‘Caro Rod, vi ricordate più di me? Io ho avuto, da due anni, tanta e tante noie che ho trascurato i più cari amici, e voi siete sul numero. Non vi ho dimenticato però e ve ne do una prova. L’anno scorso, arrivato in Sicilia, riportai qui con me la vostra *Palmire Veulard* [sic.] che voi mi prestate e che volevate restituita [...]. Eccola. Torna a voi dopo parecchi anni, ma non importa: meglio tardi che mai. Ora le mie noie sono quasi finite’. Anche per questa lettera faccio riferimento al manoscritto: Bibliothèque cantonale et universitaire - Lausanne, Fonds Edouard Rod / E.R. I.S. 328/1.

⁸⁰ Con il titolo *Intuitivismo*; poi riproposta in *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892. Rod, dal canto suo, non mancava di recensire Capuana dalle colonne della *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse* di Losanna, con due articoli, rispettivamente su *Semiritmi* (XCIII, t. 40°, 120, dicembre 1888) e sulla riedizione di *C’era una volta* (XCIV, t. 43°, 127, luglio 1889).

⁸¹ Lausanne, Payot, 1892.

⁸² Nel 1898, su *Cosmopolis* di Parigi; nel 1899 su *La Semaine littéraire* di Ginevra: in tre puntate dal titolo ‘Gens et choses de Sicile’ (cfr. Longo, *Carteggio Verga-Rod*, cit., nota 1, p. 256). Rod pubblicò altresì una recensione alle *Nuove paesane* sul *Journal des Débats* del 14 ottobre 1898, con il titolo *De l'avantage des mœurs "pittoresques"* (Source gallica.bnf.fr / BnF).

⁸³ ‘Ho avuto chiesto un biglietto di presentazione per voi da un mio giovane e colto amico, un siciliano di Caltagirone, che è venuto a Parigi a farvi degli studi di scienze sociali e anche di letteratura. Si chiama Salvatore Favitta. È un vostro ammiratore e prepara uno studio intorno alle idee fondamentali dei vostri lavori’ (Roma, 15 maggio 1898). Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne, Fonds Edouard Rod / E.R. I.S. 328/7.

⁸⁴ Capuana, ‘Goethe’, in: *Corriere della sera*, 7 agosto 1898; idem, ‘Studi critici’, in: *La Tribuna*, 5 gennaio 1899; entrambi gli articoli confluirono poi in *Cronache letterarie*, cit., pp. 81-90 e 165-171.

⁸⁵ *Il Resto del Carlino*, Bologna, 23 e 24 agosto 1901.

⁸⁶ Milano-Palermo, Sandron, 1902.

critica è opera d'arte, malgrado la svalutazione tutta italiana del suo esercizio –⁸⁷ di ‘liberamente scrivere un libro liberamente pensato, senza fanatismo, né acrimonia’, riuscendo nel difficile compito di risultare ‘interessantissimo’ anche agli occhi del lettore che dissentiva ‘dai principi che gli servono a sostenere la sua tesi’.⁸⁸

Gli studi di Rod, spesso riassuntivi – in senso positivo, perché mai pretenziosi di dire ‘l’ultima parola intorno alla produzione, o al carattere di essa’ degli autori trattati –, rivelano una tale sagacia, un tale acume, ‘da far stimare che ben poco l’avvenire correggerà o cancellerà di parecchi suoi giudizi, almeno nei punti più rilevanti’.⁸⁹

Non così, all’inizio, per il romanziere, che, a tratti, sembra perdersi nel pantano del ‘romanzo di idee’, cedendo all’eccesso di riflessione, tenendo quasi ‘in freno l’immaginazione’.⁹⁰ Tuttavia, attraverso l’esperienza, gli anni dedicati all’auto-miglioramento continuo, ben presto ‘l’evoluzione dell’ingegno narrativo’ può dirsi felicemente conclusa. *Mademoiselle Annette*,⁹¹ in tal senso, pur mantenendo una tesi di fondo, pur continuando a rivelare le simpatie-empatie dell’autore, ‘le sue predilezioni per coloro che si sottomettono senza lagnarsi alle durezze loro imposte dalle circostanze della vita’, si risolve infine in una narrazione ‘così schietta, così sincera, così efficace’ da far sì che l’artista rimanga tale, ‘nonostante la tentazione di dimostrare una tesi’.⁹²

Quella di Rod artista è per Capuana la storia di una ‘bella e nobile ascensione’ dell’ingegno umano, un cammino iterato alla costante ma serena ricerca della ditta via, per cui ogni suo lavoro è, di volta in volta, ‘la crescente affermazione di un’intelligenza profondamente scrutatrice, d’un’immaginazione vivace e serena’, che lo portano dal realismo zoliano agli studi psicologici e poi, a quelli cosiddetti ‘passionali’ e, ancora, a quelli sociali.

‘Chi non ha potuto seguirlo passo a passo nel cammino da lui percorso, non potrà formarsi un’esatta idea della veramente rara coscienza di artista che la morte ha spento nel più bello della rigogliosa fioritura’,⁹³ scriverà commosso e incredulo, come chi avrebbe avuto ancora molto da dire a un caro amico, il 9 febbraio 1910, pensando forse, per riflesso, a se medesimo, alla propria proteiforme parabola letteraria, altrettanto ascensionale, improntata su quel principio condiviso di fare arte ‘sans parti pris d’aucune sorte’, perseguito ‘la sincerità’ come unico obiettivo, abreati, infine, dall’ombra del precursore, dei padri letterari, che restano pur sempre tali, ma senza che ciò debba comportare epigonismo o arida imitazione.

Suonava allora forse amaramente sibillino, col senno di poi, quel finale ‘Adieu, mon cher Capuana, [...] et croyez-moi toujours’ dell’ultima lettera:⁹⁴ credetemi sempre, restiamo uomini e scrittori devoti al culto della sincerità.

⁸⁷ ‘La critica letteraria non è una funzione, o meglio una carriera tra noi: è una esercitazione casuale, capriccio di un momento, spesso atto di compiacenza verso un autore, concessione all’entusiasmo passeggero per un poeta o romanziere in voga, per un principio d’arte che la moda mette in evidenza e che interessa realmente con la sua elevatezza e con gli eccessi’ (Capuana, *Cronache letterarie*, cit., p. 166).

⁸⁸ *Ivi*, pp. 83-84.

⁸⁹ *Ivi*, p. 168.

⁹⁰ Capuana, ‘Mademoiselle Annette’, in: *Il Resto del Carlino*, cit.

⁹¹ Paris, Perrin, 1901.

⁹² Capuana, ‘Mademoiselle Annette’, in: *Il Resto del Carlino*, cit.

⁹³ Capuana, ‘Edoardo Rod’, in: *Il Secolo*, cit.

⁹⁴ Rod a Capuana, Paris, 19 janvier 1909; in: Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, cit., p. 180.

Parole chiave

Capuana, Rod, naturalismo, verismo, Ottocento

Ilaria Muoio è dottoranda in Studi italiani (XXXII ciclo) presso l’Università degli Studi di Pisa con un progetto di ricerca sulla produzione narrativa dell’ultimo Capuana. Ha conseguito nel 2014 la laurea magistrale in Filologia moderna all’Università degli Studi della Calabria con una tesi dal titolo ‘Oltre il naturalismo: Arte e Psiche nell’ultimo Capuana’ (Premio tesi di laurea ‘Luigi Capuana’ 2015).

I suoi interessi investono la linea siciliana del romanzo italiano, l’umorismo tra Otto e Novecento, il soprannaturale letterario, i rapporti tra medicina e letteratura nel secondo Ottocento.

Dipartimento di Filologia, letteratura e linguistica
Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia
Piazza San Silvestro 3
Pisa (Italia)
i.muoio1@studenti.unipi.it

Summary

Between the Naturalism ‘from there’ and the Verismo ‘from here’

Capuana as a reviewer of Rod’s work and Rod as a critic of Capuana’s

The first (epistolary) contact between Édouard Rod and Luigi Capuana dates back to June 1882. Giovanni Verga, who had recently met the Swiss-Parisian intellectual in the French capital, becomes their intermediary as he suggests Capuana to send his works to Rod and, at the same time, suggests Rod to send his novel *Côte a Côte* (1882) to Capuana, a successful militant critic. Thus, an intense correspondence begins between the two writers, whose stages are reconstructed by Jean-Jacques Marchand in *Edouard Rod et les écrivains italiens* (1980). Their exchange of letters alternately continues until 1909, accompanied by a real exchange of courtesies: from France, Rod regularly reviews the short stories and the critical studies of the Sicilian writer and, from Italy, Capuana makes Rod the privileged dedicatee of his last production and evaluates his works with critical rigor on the most important newspaper’s columns of the time. A cross-examination of these writings – in most cases relegated to a first publication on specialised magazines – and the contents expressed in their missives reveals a significant reflection on the differences between the French Naturalism and the Italian Verismo, as well as a mutual effort to redefine the concept of influence. The stages of the epistolary relationship between the two writers are reconstructed here, linked to an initial analysis of the critical debate on Capuana’s work in France and Rod’s work in Italy.

Le traduzioni di Rimbaud in Italia*

Sara Giovine

‘Le traduzioni ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità’: così scriveva Luciano Anceschi nel 1960 nella rivista *Il Verri*,¹ con una riflessione sul tradurre che possiamo considerare ancora oggi del tutto condivisibile. Lo studio delle traduzioni, infatti, molto ci può dire della nostra stessa storia letteraria, del gusto di una determinata epoca o stagione letteraria, dello sviluppo del mercato editoriale, o ancora del ruolo di riviste e quotidiani nella promozione e diffusione delle letterature straniere.² Ma soprattutto, ed è l’aspetto che qui più interessa ai fini del nostro intervento, ripercorrere la storia delle traduzioni italiane di un autore può rivelarsi una prima fondamentale operazione critica per valutare la ricezione e la fortuna dello stesso autore nel nostro paese. Per quanto l’indice di frequenza delle traduzioni non possa costituire da solo un criterio valido per stabilire il livello di diffusione e di affermazione di uno scrittore straniero presso il pubblico di lettori di un paese altro, ma vada invece necessariamente integrato con altri dati, quali il numero e la qualità di recensioni e di studi critici, o l’influsso esercitato sulla produzione letteraria delle generazioni coeve e successive, è altresì vero che la consistenza numerica delle traduzioni, la qualità o la sede di pubblicazione (in collane più o meno prestigiose) possano rappresentare degli elementi significativi per tracciare un primo bilancio complessivo della fortuna critica di un autore.

Scopo del presente contributo è offrire un panorama bibliografico completo e aggiornato delle traduzioni delle opere poetiche di Arthur Rimbaud, apparse in Italia tra la fine dell’Ottocento e il secondo decennio del Duemila, integrando i dati presentati dagli studi di Gianni Nicoletti e Franco Petralia,³ che si interrompevano alla prima metà degli anni Cinquanta. Il lavoro è stato condotto sulla base degli spogli effettuati per la banca dati bibliografica del progetto TRALYT (*Translation and Lyrical Tradition between Italy and France*), attualmente in corso di svolgimento presso

* Il contributo si inserisce nell’ambito del progetto di ricerca SIR 2014 RBSI14URLE *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, diretto da Tobia Zanon: a lui vanno i miei sinceri ringraziamenti per i preziosi consigli e i suggerimenti.

¹ L. Anceschi, ‘Del tradurre’, in: *Il Verri*, 4 (1960), ora in: A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 637-639.

² Cfr. in proposito le riflessioni di L. Erba, ‘Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)’, in: *idem, Huysmans e la liturgia e alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica, 1971, pp. 89-114, che sottolinea come, per esempio, ‘non pochi, significativi eventi di storia letteraria - e in pari tempo di storia del costume, di storia dell’informazione - rivelerebbe un sia pur sommario studio delle traduzioni italiane dal francese nei primi cinquant’anni del Novecento’.

³ G. Nicoletti, ‘Rimbaud e la sua fortuna in Italia’, in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, XII, 4 (1954), pp. 287-316; F. Petralia, *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Firenze, Institut français de Florence, Sansoni, 1960.

l’Università di Padova e volto appunto alla mappatura digitale delle traduzioni di poesia lirica pubblicate tra Italia e Francia tra XIX e XXI secolo.⁴ Imprescindibile punto di avvio per le ricerche è stata la consultazione dei tradizionali repertori bibliografici, a partire dal già citato studio di Petralia, ma altrettanto preziose si sono rivelate le bibliografie aggiornate dei più recenti saggi critici su Rimbaud, i cataloghi (cartacei e informatici) delle principali biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale, come anche gli spogli di periodici e riviste letterarie del Novecento disponibili per la consultazione in volume o in rete.⁵

Prima di proporre un *excursus* delle traduzioni di Rimbaud in Italia, va innanzi tutto sottolineato come la fortuna critica del poeta di Charleville in Italia possa essere suddivisa in sei stagioni principali: la prima si estende dalla fine dell’Ottocento all’inizio degli anni Venti, nell’arco di un ventennio che vede la prima circolazione e diffusione delle opere del poeta francese nel nostro paese, accanto ai primi, limitati tentativi di traduzione; la seconda fase coincide invece col quindicennio che va dall’inizio degli anni Trenta alla metà degli anni Quaranta, con le prime prove di traduzione di area ermetica, che vedranno però la luce per lo più solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale; la terza si colloca tra la seconda metà degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta, nel periodo del dopoguerra, in cui si assiste a una generale ripresa del mercato editoriale e degli scambi culturali tra i paesi europei, con il moltiplicarsi delle traduzioni di opere straniere in riviste e antologie. La quarta fase abbraccia il decennio, in assoluto tra i più ricchi di traduzioni italiane da Rimbaud, che va dalla celebrazione del centenario della nascita del poeta francese (1954), con varie iniziative e pubblicazioni, all’uscita della prima edizione italiana pressoché integrale delle sue opere (1964); la quinta è relativa agli anni Settanta e Ottanta, scanditi dalla pubblicazione delle opere (più o meno) integrali di Rimbaud presso le principali case editrici nazionali e dall’uscita delle antologie personali di traduzione dei maggiori poeti-traduttori della cosiddetta ‘terza generazione’ (Mario Luzi, Vittorio Sereni, Franco Fortini, ecc.); la sesta stagione interessa infine il periodo che va dall’ultimo decennio del Novecento al secondo decennio del Duemila, caratterizzato dall’apparizione delle ultime edizioni integrali dell’opera di Rimbaud, accanto a un paio di nuovi tentativi di resa delle prime produzioni poetiche dell’autore, ma soprattutto da una maggiore concentrazione degli sforzi dei traduttori nella trasposizione dei poemi in prosa rispetto ai decenni precedenti.

Agli esordi del mito

Come testimoniato anche da Eugenio Montale, il primo traduttore di Rimbaud in Italia è il poeta ligure Ceccardo Roccagliata Ceccardi, che nel 1895 include nella sua raccolta *Il libro dei Frammenti*,⁶ oltre a una selezione di poco più di una trentina di liriche giovanili, anche la traduzione di due testi della prima maniera rimbaudiana, *Les chercheuses de poux* e *Tête de faune* (dal poeta erroneamente attribuito a Paul Verlaine).⁷ Nella raccolta del ligure, che non a caso si autodefinisce ‘un fratello di

⁴ Il database, ancora in corso di perfezionamento, è ospitato in una piattaforma digitale *open access*, consultabile online all’indirizzo www.tralyt.org.

⁵ Utilissima in tal senso si è rivelata la banca dati CIRCE, realizzata da un gruppo di ricerca dell’Università di Trento, che permette l’interrogazione e la consultazione in veste digitale delle più importanti riviste letterarie del Novecento; ma si segnalano anche gli spogli contenuti in E. Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell’Italia dell’entre-deux-guerres. Le riviste di cultura. Spogli e studi*, Lecce, Pensa, 2004; M. Baldini, ‘Una rivista sulla traduzione: *Testo a fronte*’, in: Dolfi, *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, cit., pp. 763-794; M. Cincinelli, ‘Periodici e atti di convegni (alcune schede)’ in: *Ivi*, pp. 795-818.

⁶ C. Roccagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti - Versi*, Milano, Aliprandi, 1895.

⁷ Il sottotitolo del testo è infatti *Imitazione da P. Verlaine*. Di Verlaine è invece presente una ‘imitazione’ del *Colloque sentimental*, che rende il poeta anche il primo traduttore dell’autore delle *Fêtes galantes*.

Corbière e Rimbaud e un cugino di Verlaine',⁸ numerose sono del resto le suggestioni e i rimandi intertestuali mutuati dalla più recente poesia d'oltralpe, che il giovane probabilmente conosce e assimila attraverso la lettura della seconda edizione dei *Poètes maudits*, del 1888.⁹ La stessa inclusione di tali versioni e imitazioni (insieme alla significativa abolizione del testo a fronte) all'interno di una scelta antologica di versi originali risulta d'altra parte indicativa di un atteggiamento inedito verso la traduzione (che sarà poi tipico anche dei poeti-traduttori di area ermetica degli anni Trenta e Quaranta), concepita come forma di appropriazione e assimilazione dei modelli poetici stranieri.

Le versioni poetiche di Roccagliata Ceccardi resteranno tuttavia a lungo isolate e bisognerà attendere quasi vent'anni prima di imbattersi in una nuova traduzione di Rimbaud in Italia e più di trenta perché venga nuovamente tentata una trasposizione in versi delle sue poesie: se infatti è vero, come dimostrato da Petralia, che 'c'est un lieu commun de dire que Rimbaud a été connu tard en Italie, où l'on se serait intéressé à l'explorateur plus tôt qu'au poète',¹⁰ in quanto il nome del poeta francese circola tra i letterati del nostro paese già dalla fine dell'Ottocento, va tuttavia specificato come in realtà la conoscenza della sua opera si riveli spesso del tutto superficiale, per lo più circoscritta solamente al celeberrimo sonetto delle vocali. Sarà solo nel 1911, con la pubblicazione del noto saggio di Ardengo Soffici nella collana dei 'Quaderni della Voce',¹¹ che Rimbaud sarà oggetto della prima ampia trattazione monografica, corredata da un primo tentativo di commento critico e dalla traduzione di un significativo gruppo di prose poetiche (tratte dalle *Illuminations* e dalla *Saison en Enfer*). Consapevole delle difficoltà insormontabili connesse a ogni tentativo di adeguata resa in italiano della lingua poetica di Rimbaud, il critico ne tralascia i versi, limitandosi a riportare il testo originale della dozzina di liriche citate.¹² Nonostante gli evidenti limiti dell'opera, che pecca di scarsa scientificità nella selezione e nella citazione delle fonti bibliografiche e di eccessivo trasporto nel tracciare il profilo quasi leggendario dell'*enfant prodige* della letteratura francese,¹³ è tuttavia indubbio che sia grazie ad essa che la 'nuova poesia' di Rimbaud viene resa 'davvero presente all'intelligenza italiana'.¹⁴ Nasce il mito di Rimbaud, e ciò segna anche l'avvio della sua fortuna in Italia,¹⁵ fortuna che sarà vivissima presso gli scrittori e i poeti della Voce: Giovanni Papini, per esempio, in un celebre articolo apparso su *Lacerba* nel settembre del 1914, lo definisce addirittura 'l'uomo nuovo della letteratura francese e universale', dalla cui opera sarebbe discesa 'tutta la poesia moderna, che sia

⁸ P. Ricciulli, 'Les traductions de Verlaine en Italie', in: V. Carofiglio (a cura di), *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi De Nardis*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 465-482.

⁹ Cfr. P. Zoboli, 'Gli sparsi frammenti dell'anima', in: C. Roccagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, a cura di P. Zoboli, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 7-25.

¹⁰ Petralia, *Bibliographie de Rimbaud*, cit., p. 36.

¹¹ A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1911.

¹² Così Soffici giustifica la sua scelta (il corsivo è mio): 'So benissimo che il tradurre la prosa di Rimbaud in un'altra lingua è impresa più che difficile disperata. Pure, anche per non empire il libretto di citazioni francesi, ho voluto provarmici. Se riuscirò a dare una lontana idea del testo, che del resto è necessario aver sott'occhio per seguire il mio discorso, tanto meglio: se no, tanto peggio' (Ivi, n. 1, p. 57).

¹³ Cfr. Nicoletti, 'Rimbaud e la sua fortuna', cit., pp. 295-298.

¹⁴ M. Luzzi, 'Nel cuore dell'orfanità', in: A. Rimbaud, *Opere complete*, a cura di A. Adam, introduzione, revisione e aggiornamento di M. Richter, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992, pp. IX-XXX. Cfr. anche Nicoletti, 'Rimbaud e la sua fortuna', cit., p. 297 e Petralia, *Bibliographie de Rimbaud*, cit., p. 41, che sottolinea come grazie alla monografia di Soffici Rimbaud 'cesse d'être le poète de Voyelles ou au plus des *Chercheuses de poux*, pour devenir enfin le poète d' *Illuminations* et d'*Une Saison*'.

¹⁵ Sul mito di Rimbaud cfr. naturalmente R. Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1952 e 1954. Ma si vedano anche le considerazioni di G. Papini, che sottolinea giustamente come fu proprio il Rimbaud del mito, e non quello della storia, che 'appassionò i giovani e rinnovò la poesia europea' dei primi decenni del Novecento (G. Papini, 'Centenario di Rimbaud', in: *Corriere della Sera*, 3 ottobre 1954).

veramente poesia e non paccottiglia di calchi infedeli’,¹⁶ mentre si moltiplicano articoli, saggi e recensioni dedicati alla figura e ai versi del poeta di Charleville.

All’appassionata lettura di quello che nel 1918 Benedetto Croce liquiderà sprezzantemente come una moda letteraria passeggera, come un ‘entusiasmo di prima della guerra’,¹⁷ non corrisponde però uno sforzo traduttivo altrettanto intenso e tra gli anni Dieci e gli anni Venti, con l’esclusione delle traduzioni contenute nel volume di Soffici, si contano solo due versioni dell’opera di Rimbaud: nel 1919 Oreste Ferrari offre la prima traduzione integrale dei poemi in prosa,¹⁸ *Illuminations* e *Une Saison en Enfer* (che Soffici aveva invece tradotto solo in parte), fatti precedere dalle prose dei *Déserts de l’amour*, a cui viene però attribuita, con il posizionamento in apertura di volume, un’importanza sproporzionata rispetto alla loro natura di semplice abbozzo. Altro elemento controverso dell’opera è la presenza, a mo’ di prologo alla *Saison en Enfer*, della prosa Bethsaisa, terzo frammento delle *Proses évangéliques*, che in Italia resterà a lungo, erroneamente, legato al testo della *Saison*: la traduzione di Ferrari è infatti condotta sull’edizione delle opere di Rimbaud del 1912, curata da Paterne Berrichon, che, come noto, aveva manipolato in diversi punti il testo delle opere del cognato (oltre ad aver alimentato le più svariate leggende, compresa quella della distruzione della *Saison*, per decenni considerata l’ultima opera del poeta, testamento letterario che annuncia il successivo silenzio poetico),¹⁹ per accreditarne l’interpretazione cattolica promossa dalla sorella del poeta. Nel 1923 esce invece la versione di Decio Cinti,²⁰ che a differenza di Ferrari, oltre ai poemi in prosa tenta anche la traduzione di una trentina di liriche del periodo 1870-71. La versione, la prima in Italia, con l’esclusione dei due testi tradotti da Roccagliata Ceccardi, che interessa anche i versi del poeta francese, viene però condotta in prosa (analogamente a quanto farà negli stessi anni Marinetti con i versi di Mallarmé), mentre le poesie incluse nella *Saison* non vengono tradotte, ma riportate in lingua originale. Cinti segue inoltre l’esempio di Ferrari nel collocare i *Déserts de l’amour* in apertura di volume, e numerose sono le imprecisioni e gli errori riscontrabili nella *Nota degli Editori*:²¹ una nuova edizione sarà poi riproposta nel 1950,²² con qualche modifica operata da Sergio Varini, che corregge alcune traduzioni di Cinti, aggiunge la versione dei *Derniers vers* (condotta sempre in prosa) e sostituisce la *Nota* iniziale con la traduzione del medaglione critico proposto da Verlaine nei suoi *Poètes maudits*, lasciando però per il resto ‘inalterata la confusione dei testi’,²³ con i *Déserts* in apertura di volume e la *Saison* preceduta dal prologo di Bethsaisa.

¹⁶ G. Papini, ‘Ciò che dobbiamo alla Francia’, in: *Lacerba*, 1° settembre 1914.

¹⁷ B. Croce, ‘Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud’, in: *La Critica*, XVI, IV (1918), pp. 253-256.

¹⁸ A. Rimbaud, *Poemi in prosa: I deserti dell’amore; Le illuminazioni; Una stagione all’inferno*, traduzione di O. Ferrari, Milano, Sonzogno, 1919.

¹⁹ Cfr., fra tutti, M. Matucci, ‘Introduzione’, in: A. Rimbaud, *Illuminations*. Introduzione e note a cura di M. Matucci, Firenze, Sansoni, 1952, pp. v-L e G. Nicoletti, *L’uomo, la vita e Dio: la letteratura della ricerca (1850-1950)*, Roma, Casini, 1956, pp. 249-250. La tesi sarà come noto smentita dal ritrovamento, nel 1901, delle copie dell’opera nei magazzini della tipografia che l’aveva pubblicata, da parte dello studioso belga Léon Losseau, che ne diede comunicazione ufficiale nel 1914. Negli anni successivi inoltre, con il confronto calligrafico tra i manoscritti delle opere condotto da B. de Lacoste, verrà dimostrata anche la precedenza della *Saison en Enfer* rispetto alle *Illuminations*.

²⁰ A. Rimbaud, *I deserti dell’amore; Le Illuminazioni; Una stagione nell’inferno*, traduzione di D. Cinti, Milano, Modernissima, 1923.

²¹ Tra tutti, citiamo solo l’indicazione della pubblicazione a Charleville della *Saison*, la notizia della sua successiva distruzione, il titolo delle *Illuminations* che diviene *Les Illustrations* (cfr. in proposito anche Nicoletti, ‘Rimbaud e la sua fortuna’, cit., p. 303).

²² Rimbaud, *I deserti dell’amore*, cit.

²³ Nicoletti, ‘Rimbaud e la sua fortuna’, cit., p. 303.

Il ‘decennio delle traduzioni’

A partire dalla metà degli anni Venti si assiste a una generale flessione dell’influsso dei modelli letterari d’oltralpe,²⁴ complici il ‘ritorno all’ordine’ promosso dalla *Ronda* e il consolidamento della dittatura fascista, con il suo nazionalismo esasperato e una ricerca di autarchia che si estende ben presto anche all’ambito culturale. Inevitabile conseguenza della mutata situazione culturale è la drastica riduzione delle traduzioni di poesia francese, Rimbaud compreso, che dovrà attendere la fine del decennio per una ripresa dell’interesse dei traduttori nei suoi confronti: è infatti solo nel 1929 che compare una nuova traduzione del poeta di Charleville, ad opera di Massimo Spiritini, che traduce in versi *Le dormeur du val* e *Les effarés* per la sua raccolta antologica di lirici francesi,²⁵ mentre pochi anni dopo, nel 1932, Ermanno Viezzoli include nelle sue *Versioni* di poesia straniera²⁶ la traduzione in endecasillabi di *Voyelles*. Sono i primi segnali di una nuova sensibilità, che segna l’avvio di una stagione di rinnovato interesse per la poesia d’oltralpe, promosso specialmente dall’ermetismo.²⁷ È infatti nell’ambito di tale corrente che si forma la cosiddetta ‘terza generazione’ del Novecento italiano, che fa del confronto con la grande tradizione europea l’elemento centrale per la formazione della propria poetica, dedicandosi intensamente all’attività di traduzione e dando così inizio a quello che Cesare Pavese ha poi definito il ‘decennio delle traduzioni’.²⁸ Tra la metà degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta si diffondono infatti la pratica della traduzione d’autore, i cui primi risultati cominciano ad apparire nelle principali riviste e antologie letterarie del tempo (anche se molte di tali versioni saranno poi pubblicate e rese note solo dopo la fine della guerra). In tale contesto di vero e proprio ‘fervore traduttivo’, la poesia di Rimbaud si pone in una posizione di assoluta centralità, che ci viene confermata anche da Mario Luzi, uno dei protagonisti più autorevoli del movimento:

Quel periodo di effervescente cooperazione tra uomini molto diversi nel tema unificante del messaggio e del linguaggio poetico e che fu poi detto Ermetismo non aveva numi esclusivi, ma Rimbaud era un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipresente. [...] Nei fondamenti dell’Ermetismo, ammesso che si possano usare questi termini, la sostanza di Rimbaud è colata come in un indurito amalgama.²⁹

Nel 1935 Rimbaud è infatti tra gli autori tradotti, insieme a Jammes, Valéry, Verlaine e Supervielle, nelle versioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della Biennale di Venezia, con la traduzione in versi, da parte di Mario Muner, di sette delle liriche più celebri del biennio 1870-71,³⁰ mentre tra la fine degli anni ’30 e l’inizio

²⁴ Si vedano in proposito Erba, ‘Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia’, cit., pp. 95-108; A. Gialloreto, ‘Visioni della poesia francese nell’Italia “entre-deux-guerres”’, in: Dolfi, *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, cit., pp. 97-129; G. Grata, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l’ermetismo*, Pisa, ETS, 2016, pp. 17-18; e F. Miliucci, ‘La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini’, in: *Ticontre*, IX (2018), pp. 425-448.

²⁵ M. Spiritini (a cura di), *Poeti di Francia (1400-1900)*, II serie, Lanciano, Carabba, 1929. La versione del *Dormeur du Val* viene inoltre ripubblicata, con minime varianti, in altre due antologie di poesia straniera di Spiritini (*Poeti stranieri*, Lanciano, Carabba, 1934 e *Poeti del mondo*, Milano, Garzanti, 1939).

²⁶ E. Viezzoli (a cura di), *Versioni*, Trieste, Libreria Treves Treccani Tumminelli, 1932.

²⁷ Si vedano Erba, ‘Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia’, cit., pp. 110-114; A. Dolfi, ‘Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione’, in: idem, *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, cit., pp. 13-30; Grata, *Poeti lettori di poeti*, cit., pp. 19-21; e Miliucci, ‘La poesia francese in Italia’, cit., pp. 432-438.

²⁸ Cfr. in proposito L. Mangoni, ‘Il decennio delle traduzioni’, in: E. Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell’Italia dell’entre-deux-guerres. Atti del Convegno di Milano, Lecce, Pensa, 2004*, pp. 11-21.

²⁹ Luzi, ‘Nel cuore dell’orfanità’, cit., pp. XXVI-XXVII.

³⁰ *Liriche moderne francesi* nelle traduzioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della XIX Biennale Internazionale d’Arte di Venezia, Milano, Mondadori, 1935. I testi tradotti sono: *Sensation*; *Les poètes de sept ans*; *Le bateau ivre*; *Les chercheuses de poux*; *L’étoile a pleuré rose*; *Ophélie*; *Roman*.

dei Quaranta si susseguono le versioni di traduttori-poeti come Beniamino Dal Fabbro e Romano Palatroni, pubblicate prima in rivista e poi riprese in antologie di più ampio respiro: nel 1938 Palatroni traduce, sul *Meridiano di Roma*, *Voyelles* e *Ma bohème*; nel 1939, sempre sulla stessa rivista, *Les chercheuses de poux*;³¹ nel 1940 Dal Fabbro offre sul *Tesoretto* la sua versione-‘riassunto’ dei *Poètes de sept ans*; nel 1943 è invece la volta del *Bateau ivre*, tradotto sulla *Ruota* sempre da Dal Fabbro,³² che l’anno successivo pubblica la sua antologia di traduzioni, includendo, oltre alle due appena citate, altre quattro versioni poetiche da Rimbaud.³³ La traduzione di Dal Fabbro delle *Chercheuses* viene poi riproposta nel 1945 in una delle antologie simbolo di tale stagione culturale, i *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, la prima, secondo gli stessi curatori, a raccogliere ‘traduzioni tentate su testi diversissimi da poeti viventi nell’aria di una stagione comune’.³⁴ Rimbaud assurge a vero e proprio oggetto di culto tra gli esponenti della nuova generazione poetica, non solo ‘per la vita scandalosa; il rifiuto di ogni convenzione, anche letteraria; la sete d’assoluto; la sdegnosa rinuncia alla letteratura’,³⁵ ma soprattutto per i contenuti e il linguaggio assolutamente moderni che auspica per la poesia moderna.³⁶ Non sorprende dunque che insieme a Mallarmé sia tra i poeti più tradotti in Italia tra la metà degli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta. Altro dato rilevante ai fini della nostra indagine è il fatto che tutte le traduzioni del quindicennio considerato interessino unicamente la prima produzione lirica del poeta e vengano costantemente condotte in versi, ricorrendo per lo più agli strumenti formali propri della nostra tradizione poetica, *in primis* l’endecasillabo (per quanto anche il doppio settenario continui ad essere considerato una valida alternativa per la resa dell’*alexandrin* francese), e quando possibile, tentando anche di mantenere lo schema rimico dell’originale, conformemente a quelli che possiamo definire i ‘principi estetici’ del tradurre ermetico:³⁷ per essi la traduzione è possibile solo se poetica, concepita come originale opera di riscrittura del testo originale, da assimilare alle ‘più nobili convenzioni formali della cultura di arrivo’³⁸ e dotata di un’autonoma dignità estetica.

Unica traduzione del periodo estranea a tale stagione culturale è la versione di Vittorio Lori del 1945,³⁹ che ripropone una traduzione in prosa delle liriche di Rimbaud (circa una trentina della prima maniera), traduce una selezione di prose delle *Illuminations*, tra le quali dichiara di aver scelto le ‘meno ermetiche’, e tutta la *Saison*, a cui di nuovo antepone, in funzione di prologo, la prosa di Bethsaida, sul

³¹ R. Palatroni, ‘Le vocali’, in: *Meridiano di Roma*, 21 agosto 1938; idem, ‘Zingaresca’, in: *ivi*, 25 settembre 1939; idem, ‘Le cercatrici di pidocchi’, in: *ivi*, 15 ottobre 1939. Le ultime due traduzioni sono poi ripubblicate, con varianti minime, nell’antologia curata da V. Errante e E. Mariano nel 1949, dal titolo *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani* (cfr. n. 46).

³² B. Dal Fabbro, ‘Riassunto di Poeti di sette anni’, in: *Il Tesoretto* (1940); A. Rimbaud, ‘Le bateau ivre. Traduzione di Beniamino Dal Fabbro’, in: *La Ruota*, IV, 6 (1943).

³³ B. Dal Fabbro, *La sera armoniosa e altre poesie tradotte*, Milano, Rosa e Ballo, 1944. Le traduzioni inedite da Rimbaud riguardano: *Les chercheuses de poux*; *Voyelles*; *L’étoile a pleuré rose*; *Tête de faune*.

³⁴ L. Anceschi & D. Porzio (a cura di), *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, Milano, Il Balcone, 1945.

³⁵ Grata, *Poeti lettori di poeti*, cit., p. 21.

³⁶ Cfr. Luzi, ‘Nel cuore dell’orfanità’, cit., p. xxvi.

³⁷ Cfr. L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 15-20, che riassume i ‘costituenti ideologici e tecnici del tradurre ermetico’. Ma si veda anche quanto scritto dagli stessi protagonisti del movimento: B. Dal Fabbro, ‘Del tradurre’, in: idem, *La sera armoniosa*, cit., pp. 147-158; L. Anceschi & D. Porzio, ‘Introduzione’, in: idem, *Poeti antichi e moderni*, cit., pp. 9-20; e O. Macri, ‘La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)’, in: F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini, 1989, pp. 243-256.

³⁸ L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici*, cit., p. 55.

³⁹ A. Rimbaud, *Poesie; Una stagione all’inferno*. Traduzione di V. Lori, con una nota di P. Berrichon, due ritratti e due disegni originali di E. Vannuccini, Milano, Editoriale Italiana, 1945.

modello di Berrichon, del quale per altro include in apertura di volume una nota biografica di presentazione.

Le antologie del dopoguerra

Nel decennio che segue la fine della guerra, con la riapertura delle frontiere culturali e la graduale ripresa del mercato editoriale, si assiste a una vera e propria proliferazione di traduzioni in termini di numero (e qualità) delle pubblicazioni, con l'uscita della maggior parte delle versioni poetiche realizzate negli anni bui della dittatura e della guerra dai poeti-traduttori di area ermetica. Tali versioni vengono per lo più incluse in antologie di letterature straniere, ad uso scolastico o del pubblico colto, ed escono con cadenza quasi annuale nell'arco di un decennio che potremmo a ragione ribattezzare come il 'decennio delle antologie':⁴⁰ nel 1946 viene infatti pubblicata una delle raccolte più rappresentative della corrente ermetica, curata da alcuni dei suoi maggiori animatori, *l'Antologia di scrittori stranieri* di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Antonio Traverso⁴¹ (che contiene, tra le altre, la traduzione di *Tête de faune* di Luzi e della *Rivière de Cassis* di Alessandro Parronchi); dello stesso anno è anche *l'Antologia delle letterature straniere* a cura di Ettore Lo Gatto e Mario Praz⁴² (con la traduzione di quest'ultimo del *Bateau ivre*), mentre l'anno successivo Spiritini propone una nuova raccolta di *Autori stranieri*,⁴³ con una versione da *Ma bohème*; nel 1949 è la volta degli *Scrittori stranieri* a cura di Evel Gasparini, Giovanni V. Amoretti e Carlo Izzo⁴⁴ (con la traduzione di *Voyelles*) e della già citata raccolta di lirica 'universale' a cura di Errante e Mariano,⁴⁵ sorta di 'fisica rappresentazione' di quel sogno di una *Weltliteratur* particolarmente vivo nella nuova generazione di poeti (che comprende i testi tradotti di ben nove liriche di Rimbaud). Il 1950 vede ancora l'uscita di una nuova *Antologia di scrittori italiani e stranieri* (con la traduzione di due poesie della prima maniera rimbaudiana, *Ma bohème* e *Le dormeur du Val*)⁴⁶ e di una raccolta scolastica di *Poesia e prosa dal secolo XIII ai giorni nostri*⁴⁷ (che include, tra le altre, la versione di *Ophélie* ad opera di Traverso); nel 1952 Carlo Betocchi riunisce in volume le traduzioni delle 'più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi';⁴⁸ mentre nel 1953 viene proposta la prima antologia di letterature straniere che includa la traduzione di una delle prose poetiche di Rimbaud.⁴⁹ Caratteristica comune di tutte le antologie citate è l'assenza del testo originale a fronte, una scelta indicativa della volontà dei curatori di presentare le traduzioni come risultato di un processo di appropriazione del testo straniero, che una volta trasposto nella nostra

⁴⁰ Cfr. T. Spignoli, "Un quaderno da squadernare". Le antologie europee della generazione ermetica', in: G. Quiriconi (a cura di), *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 63-111.

⁴¹ C. Bo, T. Landolfi, L. Traverso (a cura di), *Antologia di scrittori stranieri*, Firenze, Marzocco, 1946.

⁴² M. Praz & E. Lo Gatto (a cura di), *Antologia delle letterature straniere*, Firenze, Sansoni, 1946.

⁴³ M. Spiritini (a cura di), *Autori stranieri*, Verona, Libreria Dante, 1947.

⁴⁴ E. Gasparini, G. Amoretti, C. Izzo (a cura di), *Scrittori stranieri. Scelta, versioni e commenti*, Milano-Messina, Principato, 1949. La traduzione del sonetto di Rimbaud è di Evel Gasparini.

⁴⁵ V. Errante & E. Mariano (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Firenze, Sansoni, 1949. I testi di Rimbaud tradotti sono: *Ophélie*, *Les effarés*, *Ma bohème*, *Le dormeur du val*, *Les chercheuses de poux*, *L'étoile a pleuré rose*, *Le bateau ivre* (da Romano Palatroni); *Roman* (da Emilio Mariano); e *Première soirée* (da Vincenzo Errante, poi riproposto nella sua antologia del 1953).

⁴⁶ C. Vian, L. Mambretti, N. Bussolaro, O. Locatelli (a cura di), *Iperione. Antologia di scrittori italiani e stranieri*, Milano, La Prora, 1950. La traduzione di *Ma bohème* è ripresa dall'antologia di Spiritini del 1947, mentre quella del *Dormeur du val*, inedita, è di Gottardo Mellerio.

⁴⁷ D. Consonni & L. Mazza (a cura di), *Poesia e prosa dal secolo XIII ai giorni nostri*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1950.

⁴⁸ C. Betocchi (a cura di), *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, Firenze, Vallecchi, 1952. Di Rimbaud viene tradotto il secondo frammento dei *Déserts de l'amour*.

⁴⁹ S. Baldi, C. Pellegrini, G. Zamboni (a cura di), *Antologia delle letterature straniere*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957. Il testo di Rimbaud incluso, *Fleurs* (dalle *Illuminations*), è tradotto da Mario Matucci.

lingua, possa dirsi a pieno titolo integrato e assimilato alla tradizione letteraria italiana.⁵⁰

Sebbene il mezzo antologico risulti essere quello preferito dai traduttori per la diffusione delle proprie opere, non mancano però anche esempi di singole prove di traduzione pubblicate in riviste e periodici letterari: per quanto riguarda l'opera di Rimbaud, possiamo citare, del 1946, la versione di *Tête de faune* di Mario Tassoni⁵¹ e quella di *Bonne pensée du matin* di Fortini,⁵² che nel 1950 traduce anche *L'orgie parisienne*, colpito da quelli che definisce 'versi di una splendida bellezza', da lui caricati di un 'significato politico ben preciso'.⁵³ Del 1948 è invece la traduzione del *Bateau ivre* di Errante,⁵⁴ che si dedicherà poi più distesamente alla traduzione della poesia francese della seconda metà dell'Ottocento per l'allestimento della sua antologia *Parnassiani e simbolisti francesi*, pubblicata con Sansoni nel 1953;⁵⁵ mentre nel 1952 Robert Perroud e Maria Luisa Belleli traducono rispettivamente *Le bateau ivre*⁵⁶ e *Ma bohème*, insieme a due prose delle *Illuminations* (Aube e il quarto paragrafo di *Enfance*).⁵⁷ Negli stessi anni sono edite anche le prime auto-antologie di due illustri poeti-traduttori: nel 1948 escono gli *Esercizi* di Giovanna Bemporad, che includono, accanto ad alcune poesie dell'autrice, versioni da Omero e dalla lirica greca, dai simbolisti francesi e dai poeti tedeschi moderni;⁵⁸ e nel 1951 le *Imitazioni* di Eurialo De Michelis,⁵⁹ che traduce Keats, Racine e di nuovo i poeti simbolisti francesi.

Anche in questa terza stagione di intensa attività traduttiva si può in sostanza riscontrare la netta predilezione dei traduttori per la prima produzione dell'autore francese, per quanto non si possa negare anche l'emergere di un discreto interesse per la *Saison en Enfer*, che vanta ben tre edizioni integrali nel corso del decennio: nel 1947 viene pubblicata la versione di Luigi Galeazzo Tenconi (riproposta in una nuova edizione solo tre anni dopo);⁶⁰ nel 1949 esce l'ottima traduzione di Parronchi⁶¹ e nel 1951 quella di Orsola Nemi, che però si basa ancora sul testo offerto da Berrichon nel 1912, nonostante la pubblicazione nel 1941 dell'edizione critica curata dal Lacoste.⁶² Sarà necessario attendere le versioni di Mario Matucci, che traduce le *Illuminations* nel 1952 e la *Saison* nel 1955,⁶³ per avere finalmente delle edizioni italiane criticamente fondate dei poemi in prosa di Rimbaud, basate sul testo critico approntato dallo studioso francese, che ristabiliscono definitivamente, anche in Italia,

⁵⁰ Cfr. in proposito Macrì, 'La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)', cit., pp. 245-247 e Spignoli, 'Un quaderno da squadernare', cit., pp. 64-65.

⁵¹ M. Tassoni, 'Testa di fauno', in: *La Cittadella*, I, 3 (1946).

⁵² F. Fortini, 'Buona ispirazione del mattino di Arthur Rimbaud', in: *Il Politecnico*, II, 21 (1946).

⁵³ Idem, 'L'orgie parisienne ou Paris se repeuple', in: *Delta*, 3-4 (1950), pp. 22-25.

⁵⁴ V. Errante, 'Battello ebbro', in: *Ausonia*, III, 25 (1948).

⁵⁵ *Parnassiani e simbolisti francesi*, liriche scelte e tradotte da Vincenzo Errante, Firenze, Sansoni, 1953. Nella raccolta sono incluse le traduzioni di undici liriche di Rimbaud del biennio 1870-71: *Première soirée, Rêve pour l'hiver, Ophélie, Tête de faune, Les effarés, Le dormeur du val, Ma bohème, Les pauvres à l'église, Les chercheuses de poux, L'étoile a pleuré rose e Le bateau ivre*.

⁵⁶ R. Perroud, 'Essai de traduction en italien du "Bateau ivre" de Rimbaud', in: *Les langues néolatines*, 47, 123 (1952).

⁵⁷ M. L. Belleli, 'Rimbaud senza cifrario', in: *Il Presente*, I, 2 (1952).

⁵⁸ G. Bemporad, *Esercizi. Poesie e Traduzioni*, Venezia, Urbani e Pettenello, 1948. Di Rimbaud vengono tradotti, in endecasillabi, *Sensation, Ophélie e Le bateau ivre*.

⁵⁹ E. De Michelis, *Imitazioni*, Faenza, F.lli Lega, 1951. Di Rimbaud solo *Ma bohème*, resa in endecasillabi.

⁶⁰ A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, traduzione di L. G. Tenconi, Sesto San Giovanni, Barion, 1947 e idem, *Una stagione in inferno*, traduzione di L. G. Tenconi, Sesto San Giovanni, Azienda Libraria Ambrosiana, 1950.

⁶¹ A. Rimbaud, *Una stagione all'Inferno*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1949.

⁶² A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno e lettere*, col testo francese a fronte, traduzione di O. Nemi, Milano, Longanesi, 1951.

⁶³ A. Rimbaud, *Illuminations*. Versione, con testo a fronte, introduzione e note a cura di M. Matucci, Firenze, Sansoni, 1952 e idem, *Une saison en enfer*. Versione con testo a fronte, introduzione e note a cura di M. Matucci, Firenze, Sansoni, 1955.

la corretta cronologia delle due opere e smentiscono una volta per tutte la leggenda della distruzione della *Saison*.

Cento anni di Rimbaud

Ricchissimo di traduzioni è anche il decennio che si apre con il centenario della nascita del poeta nel 1954, degnamente celebrato da un *Omaggio a Rimbaud*,⁶⁴ pubblicato su iniziativa dell'editore Vanni Scheiwiller, che invita a partecipare i più importanti poeti italiani viventi: tra questi, solo Giuseppe Ungaretti si ingegna ‘per elogiarlo di tradurre qualche sua parola’, offrendo la versione di una delle prose delle *Illuminations*, *À une raison*,⁶⁵ mentre gli altri si limitano a dedicargli dei versi, a tracciarne un breve giudizio o a ripercorrere in poche righe la prima scoperta e il personale rapporto intrattenuto negli anni con il poeta che più di tutti, come dichiara Camillo Sbarbaro, rappresentò la ‘simpamina’ della loro adolescenza.⁶⁶ In molti concordano nel ritenere ancora vivissima l’influenza della poesia di Rimbaud, sopravvissuta all’esaurirsi dell’‘ubriacatura simbolista ed ermetica’ che aveva caratterizzato la prima metà del Novecento,⁶⁷ e ora finalmente disponibile per una rilettura più matura e meditata.⁶⁸ Un primo esempio di rilettura critica dell’opera di Rimbaud ci viene offerta, nello stesso anno, dal saggio di Diego Valeri sul simbolismo francese, che nel capitolo dedicato al poeta di Charleville include anche la traduzione in versi del *Bateau ivre* e di *Tête de faune* (mentre di *Bonne pensée du matin* si dà ‘prudentemente, il testo’ originale), di una parte di *Adieu* della *Saison* e di quattro prose delle *Illuminations* (*Départ*, *Royauté*, *À une raison e Génie*).⁶⁹ Tali versioni saranno poi riprese, con qualche variante e con l’aggiunta di nuovi testi, nella raccolta di traduzioni dal francese del 1960, in cui il critico dichiara di aver raccolto ‘non tutto il meglio della lirica di Francia [...], ma solo quel tanto (del meglio) che *gli* è riuscito di tradurre in modo soddisfacente (o quasi)’.⁷⁰ Sempre nel 1954 escono otto prove di traduzione di Parronchi, che ultimata l’edizione della *Saison*, volge i suoi sforzi alla produzione in versi di Rimbaud: le prime sette versioni vengono pubblicate sull’*Approdo*,⁷¹ mentre l’ottava, relativa al *Bateau ivre*,⁷² appare sull’*Albero* ‘nell’ambito di un interessante esperimento articolato sul “parallelo” con un’analoga versione allestita da Vittorio Pagano’.⁷³ L’anno del centenario vede infine l’uscita della raccolta di versioni dai *Poeti maledetti* di Gianni Nicoletti,⁷⁴ seguita l’anno seguente da quella di Clemente Fusero,

⁶⁴ V. Scheiwiller (a cura di), *Omaggio a Rimbaud di poeti italiani viventi*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1954.

⁶⁵ *Ivi*, p. 38.

⁶⁶ *Ivi*, p. 30.

⁶⁷ Sono parole di Papini (*ivi*, p. 24), ma si veda anche quanto scrive Bertolucci, per il quale ‘mentre le mele d’oro coltivate nell’orto chiuso del classicismo simbolista infradiscono malinconicamente ogni giorno di più, i frutti selvatici della poesia di Rimbaud hanno oggi la dolcezza aspra di quando apparvero lungo strade di un’Europa di fughe e d’esili’ (*ivi*, p. 11).

⁶⁸ Cfr. l’omaggio di Solmi, che sottolinea come ‘oggi, che la grande ondata la quale ha sommerso tutta la poesia moderna [...] va progressivamente ritirandosi, potremo, forse, vederci un poco più chiaro. E può darsi che si approssimi l’ora in cui potremo veramente rileggere Rimbaud’ (*ivi*, pp. 36-37).

⁶⁹ D. Valeri, *Il Simbolismo francese: da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana, 1954.

⁷⁰ Idem, *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, 1960. Le traduzioni inedite di Rimbaud sono relative a *Ophélie*, *Voyelles* e *Bonne pensée du matin* (che come si è detto non era invece stato tradotto nel saggio del 1954).

⁷¹ A. Parronchi, ‘Arthur Rimbaud. Sette poesie’, in: *L’Approdo*, III, 2 (1954). I testi tradotti sono: *Les corbeaux*, *Les premières communions*, *Voyelles*, *Michel et Christine*, *Le pauvre songe* (quarta parte della *Comédie de la soif*), *Faim* e *Bannières de mai* (primo testo di *Fêtes de la patience*).

⁷² A. Rimbaud, ‘Il Battello ebbro. Versioni di V. Pagano e A. Parronchi’, in: *L’Albero*, VII, 19-22 (1954).

⁷³ L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici*, cit., p. 34.

⁷⁴ G. Nicoletti (a cura di), *Poeti maledetti dell’Ottocento francese*, Torino, UTET, 1954. Il testo include le traduzioni di sette liriche della prima maniera (*Les effarés*, *Le mal*, *Tête de faune*, *Accroupissements*, *Les chercheuses de poux*, *Le bateau ivre*, *Voyelles*), e quelle integrali della *Saison* e delle *Illuminations*.

che pur offrendo ai lettori un numero maggiore di testi, per Rimbaud continua a basarsi, inspiegabilmente, sull'edizione di Berrichon (perpetuandone i soliti errori);⁷⁵ del 1957 sono invece i 'maledetti' di Pagano, che ne tenta delle versioni metriche.⁷⁶

Nel corso del decennio si conta ancora qualche caso di singole traduzioni di poesie pubblicate in rivista e quotidiani o all'interno di antologie scolastiche (ad opera di De Michelis,⁷⁷ Franco Petralia,⁷⁸ Simone Scott⁷⁹ e Luigi De Nardis),⁸⁰ ultimi esempi di una pratica che pare tuttavia ormai definitivamente tramontata in favore della pubblicazione delle personali raccolte antologiche dei traduttori, che raccolgano un numero consistente di versioni da uno o più autori stranieri. Nel frattempo, cominciano a comparire anche le prime edizioni integrali dell'opera di Rimbaud: nel 1961 esce l'edizione curata per Gualda da Cesare Vivaldi, che però si limita a proporre la traduzione di una selezione di testi tratti dalle opere principali del poeta,⁸¹ con l'intento di offrire non un'edizione scientifica, bensì una 'resa poetica senza pretese filologiche', senza note né bibliografia; e dello stesso anno è l'edizione delle *Illuminations* e della *Saison* a cura di Anna Luisa Zazo per Rizzoli (che però riporta in francese le poesie contenute nella seconda opera).⁸² La stagione si chiude infine nel 1964, con la pubblicazione presso Feltrinelli della prima edizione pressoché integrale delle opere del poeta francese in italiano, curata da Ivo Margoni⁸³ e ristampata innumerevoli volte nel corso degli ultimi quarant'anni: per la prima volta si dispone così di un'edizione completa e criticamente fondata, con testo a fronte, basata sulle più recenti edizioni critiche e corredata da un ricco apparato di note di commento.

I 'tutto Rimbaud' degli anni Settanta e Ottanta

Dopo quasi un decennio di silenzio, interrotto solamente dal volume di Ruggero Jacobbi del 1967, che traduce i *Derniers vers*, le *Illuminations* e la *Saison*, basandosi però ancora sul testo di Berrichon,⁸⁴ l'esempio di Feltrinelli viene seguito dai più importanti editori italiani, che tra l'inizio degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta fanno uscire i loro 'tutto Rimbaud': del 1972 è il volume curato da Laura Mazza per la Newton Compton (edizione che viene rivista e aggiornata nel 1989 sulla base del testo critico approntato da Antoine Adam per la Pléiade proprio nel 1972, che la studiosa non aveva quindi potuto visionare);⁸⁵ del 1975 l'edizione delle opere curata da Diana Grange Fiori

Una scelta di tali versioni è ripresa in G. Nicoletti, *L'uomo, la vita e Dio. La letteratura della ricerca (1850-1950)*, Roma, Casini, 1956.

⁷⁵ C. Fusero (a cura di), *I poeti maledetti. Verlaine, Corbière, Rimbaud, Mallarmé*, Milano, Dall'Oglio, 1955. Le traduzioni di Rimbaud sono relative a una trentina di liriche del primo periodo, tutti i *Derniers vers*, e le versioni integrali della *Saison*, delle *Illuminations* e dei *Déserts de l'amour*.

⁷⁶ *Antologia dei poeti maledetti*. Versioni metriche di V. Pagano, Galatina, Edizioni dell'Albero, 1957.

⁷⁷ E. De Michelis, 'Le cercatrici di pidocchi', in: *La Fiera Letteraria*, X, 1 (1955).

⁷⁸ F. Petralia (a cura di), *Pages de français moderne*, Roma, Signorelli, 1956. Contiene le traduzioni in versi di *Le buffet* e *Le dormeur du val*.

⁷⁹ S. Scott, 'Le irripetibili esperienze di Rimbaud ladro di fuoco', in: *Il Giornale del Mattino*, 19 ottobre 1958. L'articolo include la traduzione di *Sensation*, *Voyelles* e *Marine* (quest'ultima dalle *Illuminations*).

⁸⁰ L. De Nardis, 'Piccola antologia della poesia francese moderna', in: *Marsia*, III, 3-6 (maggio-dicembre 1959). Di Rimbaud viene tradotta in endecasillabi la lirica *Sensation*.

⁸¹ A. Rimbaud, *Poesie; Illuminazioni; Una stagione all'inferno*. Introduzione e traduzione di C. Vivaldi, Parma, Guanda, 1961. L'opera contiene la traduzione di dieci liriche del biennio 1870-71, di due *Derniers vers*, buona parte delle *Illuminations* e sei prose della *Saison en Enfer*. I poemi in prosa saranno in seguito riproposti dal poeta-traduttore in una nuova traduzione integrale, relativa alla *Saison*, le *Illuminations*, i *Déserts* e le *Proses évangéliques* (A. Rimbaud, *Poemi in prosa*, a cura di C. Vivaldi, Parma, Guanda, 1978).

⁸² A. Rimbaud, *Le Illuminazioni; Una stagione all'inferno*, traduzione di A. L. Zazo, Milano, Rizzoli, 1961.

⁸³ A. Rimbaud, *Opere*, a cura di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1964. L'opera contiene la traduzione integrale delle *Poésies*, dei *Derniers vers*, dei *Déserts de l'amour*, delle *Proses évangéliques*, della *Saison*, delle *Illuminations*, dei tre sonetti di *Les stupra* e di un componimento dell'*Album zutique*.

⁸⁴ A. Rimbaud, *Poesie*, a cura di R. Jacobbi, Milano, Nuova Accademia, 1967.

⁸⁵ A. Rimbaud, *Poesie*, introduzione di G. Nicoletti, cura e traduzione di L. Mazza, Roma, Newton, 1972; e idem, *Tutte le poesie*, introduzione di G. Nicoletti, cura e traduzione di L. Mazza, Roma, Newton, 1989.

e ospitata nella collana dei Meridiani Mondadori, tuttora la più completa a disposizione in italiano;⁸⁶ del 1989 il volume delle *Opere in versi e in prosa* della Garzanti, con traduzione di Dario Bellezza,⁸⁷ che già nel 1977 aveva offerto, sempre per lo stesso editore, una prima scelta di testi;⁸⁸ del 1990 è infine l'edizione delle opere di Einaudi, a cura di Gian Piero Bona, che integra con la traduzione dei poemi in prosa l'edizione delle opere in versi già realizzata per Einaudi nel 1973.⁸⁹ Le traduzioni di Bona sono poi incluse nell'edizione italiana del 1992 del citato volume della Pléiade curato da Adam, con un'edizione che chiude la fitta serie di volumi 'monografici' dedicati all'opera di Rimbaud nel corso del ventennio.⁹⁰

Gli anni Ottanta si caratterizzano però anche per l'uscita delle antologie di traduzione dei maggiori poeti-traduttori che avevano operato nella prima metà del Novecento, nell'ambito di un ambizioso progetto editoriale promosso da Einaudi, che verrà però realizzato solo a metà (con la pubblicazione delle sole raccolte di Sereni, Fortini, Giudici e Luzi), mentre il *Quaderno francese* di Parronchi uscirà nel 1989 ma con Vallecchi:⁹¹ per quanto riguarda Rimbaud, sono da citare la raccolta di Fortini del 1982,⁹² che ripropone la versione di *Bonne pensée du matin*, già apparsa in rivista nel 1946, e quella di *Mémoire*, pubblicata per la prima volta nel 1978 negli atti del convegno sulla traduzione di Monselice;⁹³ l'antologia di Luzi, datata 1983,⁹⁴ che include, con qualche variante, la traduzione di *Tête de faune* redatta nel 1946 per l'antologia di Bo, Landolfi e Traverso; e il quaderno di traduzioni di Parronchi, che riprende alcune delle versioni comprese nell'edizione della *Saison* del 1949 e quelle pubblicate in rivista nel 1954.⁹⁵

Da segnalare, infine, nella produzione di tale periodo, oltre a due nuove edizioni delle *Iluminations*, curate rispettivamente da Franco Latino nel 1980⁹⁶ e da Cosimo Ortesta nel 1986,⁹⁷ anche la pubblicazione di un paio di traduzioni isolate, apparse in antologie tematiche come quella di Glauco Viazzi del 1976 sui simbolisti francesi (che include la versione di *L'étoile a pleuré rose*)⁹⁸ o quella di Gabriele-Aldo Bertozzi del 1979 sulla poesia d'amore francese (con versioni da Apollinaire, Cros e Rimbaud, di cui vengono tradotti i *Déserts de l'amour* e *Les Stupra*);⁹⁹ o pubblicate in rivista, come i venti componimenti in versi tradotti da Francesco Di Pilla nell'ambito di un seminario

⁸⁶ A. Rimbaud, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1975.

⁸⁷ A. Rimbaud, *Opere in versi e in prosa*, introduzione e note di M. Guglielminetti, traduzione e premessa di D. Bellezza, Milano, Garzanti, 1989.

⁸⁸ A. Rimbaud, *Poesie*, traduzione di D. Bellezza, Milano, Garzanti, 1977.

⁸⁹ A. Rimbaud, *Poesie*, introduzione e traduzione di G. P. Bona, Torino, Einaudi, 1973 e idem, *Opere*, a cura di G. P. Bona, Torino, Einaudi, 1990.

⁹⁰ A. Rimbaud, *Opere complete*, a cura di A. Adam, introduzione, revisione e aggiornamento di M. Richter, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992.

⁹¹ Cfr. in proposito L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici*, cit., pp. 45-46.

⁹² F. Fortini, *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982.

⁹³ F. Fortini, 'Da *Mémoire* di Rimbaud in memoria di Diego Valeri', in: *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del VI convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Padova, Antenore, 1978, p. 22.

⁹⁴ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983.

⁹⁵ A. Parronchi, *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti*, Firenze, Vallecchi, 1989.

⁹⁶ A. Rimbaud, *Le Illuminazioni*, versione e appunti di F. Latino, Roma, Edizioni di Presenza, 1980.

⁹⁷ A. Rimbaud, *Illuminazioni*. Traduzione e note di C. Ortesta, con uno scritto di R. Char, Milano, SE, 1986.

⁹⁸ G. Viazzi (a cura di), *Poeti simbolisti francesi*, Torino, Einaudi, 1976.

⁹⁹ *Poesie di sogno e d'amore*, traduzioni di G.-A. Bertozzi, Roma, Lucarini, 1979.

sulla traduzione di inizio anni Ottanta,¹⁰⁰ o la versione della *Chanson de la plus haute tour* di Gianni D'Elia, del 1992.¹⁰¹

Dagli anni Novanta a oggi

Più difficile individuare delle linee di tendenza unitarie per quanto riguarda le traduzioni dell'ultimo ventennio considerato, scandito da iniziative e pubblicazioni di vario tipo: gli anni Novanta, aperti dalla già citata edizione della Pléiade nella sua versione italiana, proseguono con le traduzioni dei versi di Rimbaud redatte da Marica Larocchi per la collana degli Oscar Mondadori¹⁰² e con le edizioni di Bertozzi delle *Illuminations* e dalla *Saison* per la Newton,¹⁰³ che si inseriscono nel quadro delle iniziative promosse per il centenario della morte del poeta dall'Internazionale Novatrice Infinitesimale (o Inismo), fondata dallo stesso Bertozzi. Negli stessi anni, si misurano con la traduzione della *Saison* anche Davide Rondoni (che pone in appendice anche una scelta di versi),¹⁰⁴ Ortesta¹⁰⁵ e Alessandro Quattrone, che affianca alla *Saison* anche la versione delle *Illuminations*.¹⁰⁶ Lo stesso Quattrone l'anno seguente offre la traduzione delle prime opere in versi di Rimbaud,¹⁰⁷ una traduzione che viene poi riproposta nel 2016 in un volume unitario che raccoglie versi e prose poetiche dell'autore francese.¹⁰⁸

I successivi anni Duemila si aprono con l'uscita dell'edizione delle opere in versi e prosa di Rimbaud curata da Paola Ricciulli con la traduzione di Bianca Lamanna, nella prestigiosa collana dei Diamanti della Salerno,¹⁰⁹ e si chiudono con la pubblicazione della recente traduzione dei soli versi del poeta ad opera di Bruno Arrighi.¹¹⁰ Al centro, si colloca l'*Omaggio a Rimbaud* del 2004,¹¹¹ promosso da Marco Munaro per celebrare i 150 anni della nascita del poeta, replicando la fortunata iniziativa di cinquant'anni prima: il risultato è un 'quaderno collettivo di traduzioni e di lettere al Veggente', che raccoglie nella sua prima parte un significativo numero di testi tradotti (in italiano e in dialetto) da ciascuna opera, e nella seconda una raccolta di testimonianze dei più importanti poeti e scrittori di area veneta, che indirizzano al poeta francese i propri versi o il racconto della propria formazione poetica, passata inevitabilmente attraverso la lettura delle sue opere. Ci viene così documentata la vitale persistenza della fortuna

¹⁰⁰ F. Di Pilla, 'Traduzioni da Rimbaud', in: *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Perugia*, XIX (1981-82). I testi tradotti sono: *Sensation*, *Le châtiment de Tartufe*, *À la musique*, *Vénus Anadyomène*, *Le mal*, *Rages de Césars*, *Le dormeur du val*, *Au Cabaret-Vert*, *La maline*, *L'éclatante victoire de Sarrebruck*, *Le buffet*, *Ma bohème*, *Les assis*, *Tête de faune*, *Les douaniers*, *Oraison du soir*, *L'étoile a pleuré rose*, *Les chercheuses de poux*, *Jeune ménage*, *Qu'est-ce pour nous, mon cœur*.

¹⁰¹ G. D'Elia, 'Canzone della torre più alta', in: *Testo a fronte*, VI (1992).

¹⁰² A. Rimbaud, *Ultimi versi e carteggio con Paul Verlaine*, a cura di M. Larocchi, Milano, Mondadori, 1990; e idem, *Primi versi seguiti da lettere, prose e versi di scuola*, a cura di M. Larocchi, Milano, Mondadori, 1992.

¹⁰³ A. Rimbaud, *Illuminazioni*, cura e versione di G.-A. Bertozzi, Roma, Newton, 1994 e idem, *Una Stagione all'inferno*, cura e versione di G.-A. Bertozzi, Roma, Newton, 1995.

¹⁰⁴ A. Rimbaud, *Una Stagione all'inferno; con un'appendice di poesie scelte*, traduzione e cura di D. Rondoni, Rimini, Guaraldi, 1995. Una seconda edizione viene ristampata, con alcune varianti, nel 2012 (idem, *Una Stagione all'inferno*, prefazione e traduzione di D. Rondoni, Milano, Rizzoli, 2012).

¹⁰⁵ A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, traduzione di C. Ortesta, con uno scritto di M. Butor, Milano, SE, 1996.

¹⁰⁶ A. Rimbaud, *Illuminazioni. Una stagione all'inferno*, traduzione e presentazione di A. Quattrone, Bussolengo, Demetra, 1996.

¹⁰⁷ A. Rimbaud, *Il battello ebbro e altri versi*, traduzione e presentazione di A. Quattrone, Colognola ai Colli, Demetra, 1997.

¹⁰⁸ A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno; Poesie; Illuminazioni*, introduzione e traduzione di A. Quattrone, Firenze-Milano, Giunti-Demetra, 2016.

¹⁰⁹ A. Rimbaud, *Poesie e prose*, a cura di P. Ricciulli, traduzione di B. Lamanna, Roma, Salerno, 2001.

¹¹⁰ A. Rimbaud, *Poesie*, introduzione e traduzione di B. Arrighi, Padova, Cleup, 2014.

¹¹¹ M. Munaro (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2004.

poetica di Rimbaud, che dopo più di un secolo continua ad essere percepito, anche dalle nuove generazioni di poeti, come ‘un coetaneo, un fratello’,¹¹² che ‘ha illuminato sul senso e la direzione che doveva avere la poesia per essere all’altezza del nostro tempo; che era già il suo’.¹¹³

Parole chiave

traduzione, fortuna, poesia, critica, Rimbaud

Sara Giovine è assegnista di ricerca presso l’Università di Padova nell’ambito del progetto TRALYT - *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*. Sempre a Padova ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2017, con una tesi sulle strutture sintattiche e retoriche dell’*Orlando Furioso*, attualmente in corso di pubblicazione. Sullo stesso argomento ha inoltre pubblicato in: *Stilistica e Metrica Italiana; Ticontre; In fieri. Ricerche di linguistica italiana. Atti della I giornata ASLI per i dottorandi*. Si è inoltre occupata della lingua epistolare di Foscolo, con due contributi apparsi negli *Studi di Lessicografia Italiana* e in *Stilistica e Metrica Italiana*. È redattrice del Lessico Etimologico Italiano dal 2015 e nel 2017 è stata borsista presso l’Accademia della Crusca.

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Piazzetta G. Folena, 1
Padova (Italia)
sara.giovine@unipd.it

SUMMARY

Rimbaud translations in Italy

This essay intends to outline a balance of the critical fortune of Arthur Rimbaud in Italy through the history of his translation. The study, which is based on the electronic data-base TRALYT - *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, under development at the University of Padua, intends to offer a complete bibliographic overview of the translations of Rimbaud’s poems, published in Italy between the end of the 19th century and the second decade of the new millennium. Within the history of these Italian translations, it identifies six main seasons: the first concerns the twenty years that extend from the late 19th century to the early 1920s, which sees the first diffusion of the works of the French poet in our country; the second coincides with the fifteen years that goes from the beginning of the 1930s to the mid-1940s, with the first translation of hermetic poets; the third one is placed in the post-war period, between the second half of the 1940s and the beginning of the 1950s; the fourth embraces the decade that goes from the celebration of the centenary of the birth of Rimbaud in 1954, to the first complete Italian edition of his works in 1964; the fifth is related to the 1970s and 1980s, marked by the publication of the full edition of Rimbaud at the main publishing houses; finally, the sixth season involves the period from the last decade of the 20th century to the present day.

¹¹² *Ivi*, p. 99.

¹¹³ *Ivi*, p. 95.

Jahier interventista Il ruolo di Claudel e Proudhon

Dario Marcucci

Gli anni in cui Piero Jahier scrive pressoché la totalità della propria opera creativa, sono quelli dell'impegno culturale e artistico de *La Voce*, dei primi passi del modernismo italiano, del tumulto interventista e della guerra. Si parla dell'arco temporale che va dal 1909, anno in cui lo scrittore avvia la collaborazione con la rivista allora diretta da Prezzolini, al biennio 1916-17, che vede la stesura del diario di guerra *Con me con gli alpini*, poi pubblicato nel gennaio del 1918 su *Riviera ligure* e in volume nel 1919. Segue un lungo silenzio durante il fascismo¹ e un ritorno tardivo alla scrittura, che però non porta alla ripresa dell'attività creativa, ma alla riorganizzazione dei vecchi lavori,² oltre che ad un instancabile impegno – questo mai interrotto – come traduttore.³

Eppure, nonostante una parabola artistica al suo apice così cronologicamente circoscritta, il contributo di Jahier all'evoluzione della letteratura italiana in senso modernista è innegabile. Marcatamente vocano nella tensione morale che ne anima ogni pagina, e nelle scelte formali che privilegiano il frammento lirico alla narrazione, Jahier segue un itinerario artistico singolare, nel quale svolgono un ruolo decisivo l'impostazione religiosa e il dialogo con la cultura francese a lui contemporanea e subito precedente. Un itinerario che lo conduce, nel momento decisivo della scelta,

¹ 'Che non scriva!' avrebbe ordinato Mussolini (riportato in R. Forni, *L'uomo dai capelli di lana*, Milano, Todariana Editrice, 1972, p. 50); e Jahier non scrisse. Si dedicò attivamente all'antifascismo però, con commemorazioni pubbliche di Battisti Matteotti e iscrivendosi al partito socialista (1924), attività che gli costarono un trasferimento a Bologna nel suo impiego presso le Ferrovie dello Stato (1927), perquisizioni periodiche e una sorveglianza continua da parte della censura fascista.

² Nel 1962 pubblica per la milanese Scheiwiller il volume *Qualche poesia*, che recupera, con varie modifiche, versi scritti nell'anteguerra. Nel 1964, ancora per Scheiwiller, il volumetto *Con Claudel*, raccolta degli interventi dedicati a Paul Claudel con in appendice l'introduzione alla sua traduzione del 1913 de *L'Art poétique*. Sempre nel 1964, cura per Vallecchi di Firenze il primo volume delle sue *Opere: Poesie*. Il secondo volume *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* uscirà nel 1965, e *Ragazzo-Con me e con gli alpini*, postumo nel 1967. Anche il progettato quarto volume delle opere, uscito nel 1983 presso la romana Editori Riuniti e recante gli ultimi inediti, è stato redatto - ci informa la quarta di copertina - secondo l'ordine predisposto da Jahier stesso.

³ Le prime traduzioni sono dal francese e risalgono all'anteguerra: *Partage de midi* di Claudel, per le edizioni della fiorentina Libreria della Voce, 1912; poi ristampata nel 1920 col titolo di *Crisi meridiana*. Ancora da Claudel, la già citata *Art poétique*, Milano, Libreria Edirice Milanese, 1913. Poi P.G. Proudhon, *La guerra e la pace*, Lanciano, Carabba, s.d. Il lungo silenzio negli anni del fascismo lo spinge allo studio dell'inglese: traduce allora da Lin-Yu-T'Ang, *Importanza di vivere*, Milano, Bompiani, 1939; *Il mio paese e il mio popolo*, Milano, Bompiani, 1941; *La saggezza dell'America*, Milano, Bompiani, 1954. Nel 1942 incontra Pavese a Torino, e avvia una collaborazione con Einaudi che frutta traduzioni da R. L. Stevenson, *L'isola del tesoro*, Torino, Einaudi, 1943, e J. Conrad, *Lo specchio del mare, cronaca personale, racconti tra terra e mare*, Torino, Einaudi, 1946. Per uno studio su Jahier traduttore dall'inglese si veda: G. B. Boccardo, "Parlare per bocca di terzi". Note sulle traduzioni dall'inglese di Piero Jahier', in: *Strumenti critici* XXII, 3 (2007), pp. 371-401.

ad un interventismo tanto diverso da quello urlato dei futuristi e di Marinetti, quanto da quello a tinte utopistiche del sindacalismo rivoluzionario; l'interventismo di Jahier è di tipo “spirituale”, e nella sua unicità testimonia la complessità del panorama letterario italiano nei primi vent'anni del secolo scorso.⁴

Questo saggio si propone di indagare il sostrato culturale e letterario dell'interventismo di Jahier, concentrando l'attenzione sull'apporto di due autori francesi, Paul Claudel e Pierre-Joseph Proudhon, che il Nostro legge e traduce negli anni subito precedenti alla guerra. Porre in rilievo la componente transnazionale dell'interventismo jahieriano aggiunge ulteriori prospettive ad una scelta di campo problematica, per alcuni versi contraddittoria, ma che proprio nella sua problematicità testimonia la conquista di una dimensione modernista da parte della nostra letteratura, finalmente in aperto dialogo con quella europea.

Perché Jahier è autore modernista? La categoria è applicabile all'autore secondo diverse prospettive, non ultimo a quella della sperimentazione stilistica e della ricerca di forme innovative, proprio a cavallo di un arco temporale in cui più modernisti lavoravano in tal senso. Ma ancora prima, perché Jahier è in grado di orientare la propria parabola di autore cristiano secondo traiettorie nuove, libere da vincoli di natura dottrinaria. In uno dei primi studi sistematici sul modernismo italiano, Luca Somigli annovera tra le numerose e tra loro diversissime tendenze che, da più parti e per mano di più autori, nei primi vent'anni del Novecento spingono la letteratura italiana verso il rinnovamento, anche

the spiritual meditation of several writers of the period preceding the First World War, who saw both the necessity for a spiritual renewal [...] but who were also unwilling to accept the institutional strictures of the Catholic church. It is in the dialogue with the modernist instances of Catholicism that one can read the experience of writers such as Giovanni Papini, Piero Jahier, or Scipio Slataper.⁵

Riscrittura e problematizzazione del testo religioso sono aspetti chiave,⁶ riguardo ai quali Jahier dirà in un'intervista, anche con riferimento alla propria esperienza: ‘Io ho

⁴ L'interventismo di Jahier è esemplificato dalla poesia che apre *Con me con gli alpini: Dichiaraione*, vero e proprio testo proemiale, costruito su un'avversativa che frappone le linee di pensiero maggioritarie alla posizione dell'autore: ‘Altri morirà per la storia d'Italia volentieri / e forse qualcuno per risolvere in qualche modo la vita. / Ma io per far compagnia a questo popolo digiuno / che non sa perché va a morire’. Si è detto che l'interventismo di Jahier rappresenta una terza via rispetto ai propositi igienisti del futurismo e alle ambizioni rivoluzionarie dei socialisti; va notato però come l'autore visiti, seppur brevemente e a volte con toni “di circostanza”, entrambe le posizioni. Tra il 1914 e il 1915 pubblica su *Lacerba* diversi brani di impronta futurista (*Allegri italiani*, II, 22 1 ottobre 1914; *Finalmente*, II, 22, 1 novembre 1914 e *Wir müssen*, III, 21, 22 maggio 1915), sorta di “peccato di passione giovanile” difficilmente spiegabile al di fuori del contesto di eccitazione e veemenza delle radiose giornate. Sull'argomento, W. Sahlfeld, ‘Piero Jahier e i rapporti col futurismo’, in: D. Almas (a cura di), *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, Torino, Claudiana, 2006, pp. 76-89. Per il Jahier “socialista”, si guardi invece all'esperienza de *L'Astico. Giornale delle trincee*, redatto nel 1918 da febbraio a novembre, intorno alla quale ha scritto M. Isnenghi, ‘Soliolqui e colloqui del tenente in cura d'anime’, in: Almas, *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, cit., pp. 105-123.

⁵ L. Somigli, M. Moroni (a cura di), *Italian Modernism, Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, Toronto University Press, 2004, p.5. Allo studio curato da Somigli e Moroni, affianchiamo, per una ricognizione della critica sul modernismo italiano: R. Luperini e M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012. I due volumi esemplificano due posizioni diverse attorno alla categoria storico-critica di modernismo, per cui si è parlato di una “scuola americana” e di una “scuola senese”, la cui divergenza è principalmente di tipo storiografico. Per una panoramica sulle varie tendenze e posizioni dell'italianistica attorno al modernismo, si veda A. Comparini, ‘Una proposta per il modernismo italiano. La mitologia esistenziale modernista’, in: *Rassegna Europea di Letteratura italiana* XLI, 1 (2013), pp. 103-123.

⁶ La più importante sede di riflessione sul rapporto tra religione e modernismo in contesto cattolico è, in avvio di secolo, senz'altro *Rinnovamento*, rivista attiva a Milano dal gennaio del 1907 al dicembre del

fatto due anni di studi teologici e son venuto via perché non potevo condividere la teologia protestante, e, in genere la visione del mondo e della storia del protestantesimo. Ho superato da solo la divisione che c'era tra cattolici e protestanti'.⁷ Qui la parola chiave è "superamento", e indica la capacità di raccontare la propria fede andando oltre il dogma. Jahier diventa 'una sorta di libero cristiano',⁸ in grado di rileggere la formazione valdese ricevuta attraverso il filtro della propria coscienza e delle proprie letture, e costruirsi così quella struttura morale coerente che porrà a fondamento di ogni pagina scritta.

La prima tappa del percorso formativo dello scrittore è la più dolorosa: nel 1897, Pier Enrico Jahier, pastore valdese e padre di Piero, all'epoca a Firenze con tutta la famiglia, si uccide per il rimorso di un adulterio commesso. L'evento, rievocato quindici anni più tardi nel romanzo autobiografico *Ragazzo*, mette per la prima volta il tredicenne Jahier di fronte al concetto di colpa, centrale nel pensiero calvinista al quale si andava educando, e ne incrina le convinzioni religiose. Nel 1905, la crisi spirituale raggiunge il momento decisivo con l'abbandono della scuola di teologia valdese di Firenze. Ormai allontanatosi dalla visione del mondo protestante, nel 1909 Jahier inizia a collaborare a *La Voce*⁹ con articoli dedicati proprio al problema religioso, e specificatamente alla questione valdese. Pubblica sulla rivista di Prezzolini: *Quel che rimane di Calvin*,¹⁰ *I valdesi nelle valli*¹¹ e *I protestanti in Italia*,¹² insieme ad alcune traduzioni da Calvin, poi raccolte nel 1912 in un volume antologico intitolato *La religione individuale*.¹³ Tali scritti testimoniano lo sforzo dell'autore di costruirsi, o ricostruirsi dopo l'abiura al protestantesimo, un universo etico-religioso che supporti il proprio impegno artistico.

È in questa condizione di ricerca e ricostruzione, ancora 'in lutto alla preghiera del passato',¹⁴ che Jahier scopre Claudel. L'incontro risulta decisivo per la maturazione dello scrittore in quanto "autore morale", tanto che uno studioso francese ha scritto a ragione che Claudel 'prend très vite, et très précisément le soir où il [Jahier] lit *Partage de Midi*, la figure exigeant d'un maître et d'un père'.¹⁵ La poesia del francese, che per l'impeto religioso da cui è animata si presenta a Jahier come 'uno slancio rettilineo verso Dio',¹⁶ diventa modello non solo stilistico,¹⁷ ma di tutto un

1909, diretta da Aiace Antonio Alfieri, Alessandro Casati e Tommaso Gallarati-Scotti, che ospitò, tra i tanti, contributi di Giovanni Boine.

⁷ F. Camon, *Il mestiere di poeta. Interviste*, Milano, Lerici, 1965, p. 21.

⁸ G. Bouchard, *I valdesi e l'Italia. Prospettive di una vocazione*, Torino, Claudiana, 1990, p. 44.

⁹ La storia della partecipazione di Jahier a *La Voce* inizia il 2 giugno del 1909, con una lettera inviata a Prezzolini nella quale lo scrittore, allora già impiegato nelle ferrovie, si dichiara disposto a collaborare 'anche prestando opera manuale'. Lettera oggi in G. Prezzolini, *Il tempo della Voce*, Milano, Longanesi, 1961, p. 235. Prima della svolta del 1911, con l'uscita di Salvemini dalla redazione, *La Voce* era ancora decisamente orientata alla saggistica e all'inchiesta sociale e politica; Jahier poté pubblicarvi i propri articoli di carattere religioso. I testi creativi arrivarono gli anni seguenti: nel 1913 il frammento *Visita al paese* (*La Voce*, V, 12, 20 marzo) poi confluito in *Ragazzo* assieme a *Famiglia povera*, testo apparso già l'anno prima su *Riviera Ligure* VIII, 2 (febbraio 1912). Poi *Riforma burocratica* su *La Voce* V, 40 (2 ottobre 1913), confluito nelle *Risultanze*, e le prime poesie, tra cui il noto *Canto del camminatore* su *La Voce*, V, 42 (4 settembre 1913). All'interno della redazione, Jahier arrivò anche a ricoprire ruoli di responsabilità, come la gestione della libreria della rivista dal 1911 al 1913.

¹⁰ *La Voce* I, 35 (12 agosto, 1909), pp. 142-143.

¹¹ *La Voce* II, 8 (3 febbraio, 1910), pp. 255-256.

¹² *La Voce* II, 28 (23 giugno, 1910), pp. 334-335.

¹³ G. Calvin, *La religione individuale*, Lanciano, Carabba, 1912.

¹⁴ P. Jahier, 'Claudel con gli occhi dello spirito', in: *Il Dramma* XXV, 91-92 (I settembre 1949), pp. 6-8.

Poi in idem, *Con Claudel* (1913-1955), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, p. 59.

¹⁵ H. Giordan, *Paul Claudel en Italie*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 32.

¹⁶ P. Jahier, 'Introduzione', in: P. Claudel, *Arte poetica*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1913, pp. IX-XXVII, oggi in idem, *Con Claudel*, cit. p. 33.

¹⁷ Sull'influenza claudelliana nello stile di Jahier si veda B. Mariatti, 'Jahier e la Francia. Il "ritmo biblico": Jahier, Jammes, Claudel e Péguy', in: Almas, *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, cit., pp. 47-76. In

atteggiamento nei confronti dell'arte, traducibile nella completa identificazione (ma non nella subordinazione, come accuserà Soffici) della forma nell'ispirazione e nell'impegno morale. Nel 1913 Jahier traduce *L'art poétique*, e nel saggio introduttivo nota che in Claudel 'l'ispirazione lirica non si destà senza l'appoggio d'una salda base intellettuale', e sottolinea come pure in una poesia costantemente sostenuta da una 'sete di verità e di conoscenza, sete di pane, di nudità' mai accade che lo 'stile imbroglia il pensiero, la forma soffoca l'ispirazione'.¹⁸ Eppure, sarà proprio perseguiendo quell'ideale di "poesia onesta" (come si esprimeva Saba in quegli anni) che sembra relegare la ricerca di nuove espressività su piani secondari, che Jahier plasmerà lo stile così originale di *Con me e con gli alpini*; stile, come si diceva, di chiara impronta vociana; strutturato su frammenti in oscillazione continua tra prosa e poesia, registri mai completamente distinti, e tenuto insieme da un tono teso ora alla preghiera ora al canto popolare.¹⁹

Questo imbrigliare l'estro lirico, o porlo in posizione apparentemente minoritaria rispetto al pensiero, non poteva andare a genio a chi, all'interno della redazione de *La Voce*, persegua posizioni estetiche del tutto differenti. Di qui la già accennata polemica con Soffici, consumatasi sulle pagine della rivista nell'ottobre del 1912; polemica che dice molto sul ruolo che Jahier attribuisce a Claudel nella propria personale ricerca artistica. Sul numero del 10 ottobre, Soffici pubblica una noterella intitolata *Il claudellismo*,²⁰ in cui, forte della sua più volte ribadita conoscenza del mondo intellettuale parigino, accusa il poeta francese - a suo dire immeritevole dell'interesse critico che gli veniva tributato²¹ - di antimodernità e di uno stile compiaciuto, manierista, e gravemente dissonante con la materia che ambisce a rappresentare. Claudel, poeta di contadini e uomini semplici, è colpevole di 'visione drammatica del mondo e atteggiamento lirico fuori luogo'. Eppure Jahier aveva aperto il suo primo articolo su Claudel, uscito nell'aprile di quell'anno e al quale certamente Soffici si riferisce, con un ammonimento chiaro: 'chi s'accosta a quest'uomo non spera di cogliere la sostanza del suo spirito dividendo il suo credo dalla sua arte'.²² In Claudel, ispirazione poetica, fede religiosa e impegno morale sono un tutt'uno; e alla stessa sintesi Jahier ambirà nella sua attività di scrittore.

La nota di risposta di Jahier arriva sul numero del 17 ottobre, ed è una risposta piccata, come evidente dal titolo stesso: 'Claudellismo e Lemmonismo', a fare il verso al romanzo di Soffici uscito quello stesso anno per i tipi della Libreria della Voce, il *Lemmonio Boreo*. La presa di posizione di Jahier è così netta da permetterci, già nel 1912, di inquadrarne la futura scelta interventista da una prospettiva che taglia irrimediabilmente fuori ogni rigurgito lacerbiano: 'mi è stomachevole questo ostentato

proposito, anche V. Mattevi, 'Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier', in: *Studi Novecenteschi* I, 1 (marzo 1972), pp. 63-101.

¹⁸ Jahier, *Con Claudel*, cit., p. 12.

¹⁹ Lo stile di *Con me e con gli alpini* è stato a lungo, per la critica, uno dei maggiori poli attrattivi della figura di Jahier. Tra la vasta bibliografia, si vedano naturalmente le pagine di G. Contini, 'Piero Jahier', in: Idem, *Letteratura dell'Italia Unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 702-704, e l'introduzione di P. Briganti alla sua edizione critica di P. Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, Torino, Einaudi, 1981, pp. v-xxiii. Tra i contributi più recenti, il saggio di P. Giovannetti, 'Prosimetro addormenta guerra. Con me e con gli alpini di Piero Jahier', in: idem, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea Edizioni, 2008, pp. 77-110.

²⁰ *La Voce* IV, 41 (10 ottobre 1912), p. 910.

²¹ Il primo tra i vociani a parlare di Claudel è Boine, che nel maggio del 1910 scrive a Papini: 'In questi ultimi giorni ho letto quasi tutto Claudel: è senz'altro un grandissimo. L'Echange, per esempio, e la Ville, non sorpassano Shakespeare? Lo conosci tu?', riportata in M. Costanzo, *Giovanni Boine*, Milano, Mursia, 1961, p. 47. A citare Claudel è anche Scipio Slataper, che ne scrive a Prezzolini proprio nello stesso periodo; lettera oggi in S. Slataper, *Epistolario*, Milano, Mondadori, 1950, p. 191. Per una panoramica sulla ricezione di Claudel in Italia, si veda Giordan, *Paul Claudel en Italie*, cit.

²² P. Jahier, 'Paul Claudel', in: *La Voce* IV, 15 (11 aprile, 1912), p. 791.

immoralismo estetizzante', scrive lo scrittore; e ancora: 'c'è in te, Soffici, l'idea che per essere poeta bisogna aver fatto repulisti della propria coscienza sociale, della solidarietà umana'.²³

Alla vigilia della guerra, in ogni caso, "immoralismo estetizzante" e "coscienza sociale" convergono verso la stessa metà: l'intervento, e Jahier fonda la personalissima retorica interventista che informa il suo diario di guerra, *Con me e con gli alpini*, su una serie di motivi di marca claudelliana. Interessante in questo senso è il frammento d'occasione *Con Claudel*, resoconto prosimetrico di una visita del francese a Firenze nella primavera del 1915, e apparso su *La Voce* nel giugno dello stesso anno, dunque subito dopo la dichiarazione di guerra ufficiale.²⁴ Qui Jahier sembra rievocare la posizione che già fu di Pascoli e della sua "grande proletaria", arricchita però da accenti mistici e pervasa di spirito religioso, alla maniera di Claudel. Il mestiere della guerra è inteso come naturale e nobilitante evoluzione dei mestieri del popolo italiano; l'esercito e il servizio al fronte rappresentano l'occasione di una redenzione e di un'affermazione etica prima che storica:

marinai, contadini, muratori,
mestieri di libertà e inventiva.

[...] E dovunque son terre da dissodare
dove son case da murare, dove son strade da massicciare

- Italia -

"E cosa m'importa della miseria! Tanto ci ho sempre un paio di scarpe d'avanzo
da calzare
quando sono a letto"

- Italia -

Non penso che al popolo; gli intellettuali sono convinti; si batteranno contro la noia e contro il nemico se il mal di stomaco non sarà eccessivo; saran valorosi se la notte prima avranno potuto dormir. Sono per battersi. [...] Ma non crederò mai che questo popolo sia vile. È abbastanza povero per essere onorato. Al povero non convien essere vile. Il povero non ha che l'onore.²⁵

Nel novembre del 1915, Claudel, che si trova a Roma in missione diplomatica, invia a Jahier una lettera di risposta in cui avvalora l'idea di un interventismo principalmente fondato sul carattere innato del popolo italiano: 'violent, astucieux et sobre comme les montagnards [...] votre intervention dans les Balkans serait si nécessaire'.²⁶ Quando il motivo ritorna pochi anni più tardi in *Con me e con gli alpini*, ha ormai raggiunto lo status di giustificazione definitiva e inappellabile alla guerra:

Questa è una guerra che continua la nostra vita di popolo povero e buono. È un lavoro che continua quello della vanga: il lavoro del fucile. Se non frutterà a noi, frutterà ai nostri figlioli. Ecco la più bella consolazione. Chi si porta dietro questa, i piedi non gli arderanno mai.²⁷

²³ *La Voce* IV, 41 (17 ottobre, 1912), p. 914. Soffici volle avere l'ultima parola, e replicò ancora il 24 ottobre, ribadendo la sua predilezione per l'arte pura e il giudizio negativo su Claudel: 'Claudellismo ancora', in: *La Voce* IV, 42 (24 ottobre 1912), p. 916-917.

²⁴ P. Jahier, 'Con Claudel', in: *La Voce* VII, 12 (15 giugno, 1915), pp. 741-753.

²⁵ Oggi in Jahier, *Con Claudel*, cit., p. 45.

²⁶ Lettera di Claudel a Jahier del 27 novembre 1915, oggi in Giordan, *Paul Claudel en Italie*, cit., p. 118. Il 24 maggio del 1915, a seguito della dichiarazione di guerra, Claudel inviò a Jahier questo telegramma: 'Vive l'Italie. Tout mon coeur est avec vous en ce premier jour de guerre'. *Ivi*, p. 116. Nel 1916 riproporrà il concetto in versi nell'ode *A l'Italie*: 'Au jour de la grande indignation, au jour de son gran devoir et de sa grande nécessité / L'Italie se lève, et regarde, et s'étonne de tous ses fils qui lui ont été donnés' P. Claudel, *Poèmes de Guerre*, in: Idem, *Œuvre Poétique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 562.

²⁷ P. Jahier, *Con me e con gli alpini*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 191. Il testo originale del 1920 riporta la stessa lezione; vedi P. Jahier, *Con me e con gli alpini*, Roma, La Voce, 1920, p. 98.

La Grande Guerra è un conflitto tra un popolo di “marinai, contadini, muratori” e un popolo di burocrati, i tedeschi, popolo di “Gino Bianchi” spiritualmente impoverito da un’industrializzazione incontrollata. È necessario che il “soldato montanaro” abbia la meglio sul “soldato cittadino”, perché mentre il primo ‘deve creare ogni cosa, ha rispetto alla cosa creata; sa che fatica è creare; e dunque conserva la cosa creata; la spende lentamente; la ripara; la ama’ il secondo spreca, poiché ‘gli dà una falsa impressione di facilità e inesauribilità l’industria manifatturiera’.²⁸ Anche questa traccia germanofoba trova eco in Claudel; nella già citata lettera del giugno 1915 si legge: ‘Vous (Jahier) êtes un enfant du 20ème siècle et non pas du 19ème. C’en est bien fini du scepticisme, du dilettantisme, de la fumée de cigarettes, mais aussi du matérialisme grossier qui n’est réellement fait que pour les Allemands’.²⁹

In *Con me e con gli alpini* il servizio nell’esercito e la vita al fronte diventano il passaggio chiave di una crescita spirituale e di una redenzione; il momento fondamentale in cui un popolo intero può mettersi alla prova, andando a rappresentare sul grande palcoscenico della guerra le proprie virtù di umiltà e laboriosità. Jahier aveva già condannato la tracotanza della civiltà industriale nei suoi primi articoli dedicati alle comunità valdesi,³⁰ e la grettezza della burocrazia nella satira del 1915 *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*; la Germania si presenta come la sintesi di queste due tendenze che egli detesta, e che rendono il fatto bellico necessario, scontro tra civiltà e visioni del mondo opposte e inconciliabili, guerra sacra.

Il conflitto mondiale è il contesto perfetto in cui vivificare e celebrare i valori del popolo italiano, perché l’esercito è l’istituzione che fa obbligatorio il lavoro all’aria aperta (‘l’esercito è l’organismo della forza obbligatoria’, e ‘la forza dovrebbe essere obbligatoria come l’istruzione’)³¹ e, soprattutto, ha carattere democratizzante. Jahier mira infatti a trasformare, attraverso la scrittura, un universo gerarchizzato come quello militare in un’utopia democratica dove, a dispetto dei gradi, ogni differenza viene cancellata di fronte all’impresa capitale che si è chiamati a compiere. Numerosissimi sono i passi in cui la retorica del tenente Jahier si spende nel tentativo di annullare la distanza gerarchica che lo separa dai soldati che egli stesso prepara per il fronte:

Criticano perché sto tanto coi soldati.
Anche dopo l’orario.
Ma questi son soldati che migliorano i superiori.
È per migliorarmi che sto con loro.³²

Il rapporto gerarchico è sovvertito e cancellato dalla tensione democratizzante che anima ogni paragrafo:

Criticano sempre
perché mi accompagnano con gli inferiori.
Ma non mi accompagnano con gli inferiori; mi accompagnano coi miei uguali.³³

²⁸ *Ivi*, p. 220-221.

²⁹ Giordan, cit., p. 118.

³⁰ ‘Intanto l’industrialismo ha invaso le valli: dove le acque chiare cantavano tra i sassi sono state derivate le fiumane fonde [...] La fisionomia delle valli è in pochi anni profondamente mutata, rendendo più evidente il contrasto patriarcale col buon tempo antico; non pochi valdesi sono stati presi nell’ingranaggio brutale e hanno trascurato i campi, attirati da quella superstizione economica della gente di campagna’, Jahier, *I valdesi nelle valli*, cit., p. 256.

³¹ Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit., p. 147.

³² *Ivi*, p. 131.

³³ *Ivi*, p. 135.

Lo stesso tema era stato frequentato da Claudel in *Tant que vous voudrez, mon général!*, uno dei *Trois poèmes de guerre* composti nel 1915, nella descrizione di una compagnia di soldati:

tous frères comme des enfants
tout nus, tous pareils comme des pommes.
C'est dans le civil qu'on était différents,
dans le rang il n'y a plus que des hommes!³⁴

La forza democratizzante che distingue ed esalta la vita nell'esercito, è strettamente connessa alla sostanza spirituale che Claudel (e, come vedremo, Proudhon), e a seguire anche Jahier, riconoscono fondante del concetto stesso di guerra. In una lettera che il poeta francese invia a Jahier nel gennaio del 1915 si legge:

Si vous étiez, comme nous le sommes, en guerre depuis 6 mois, tous frappés plus ou moins dans nos biens, dans nos affections les plus chères, dans l'âme même de la patrie, tous obligés de reconstruire une nouvelle échelle de valeurs, où l'égoïsme et l'amour des choses de ce monde occupent la dernière place, vous reconnaîtriez que la main de Dieu n'est pas absente de cette guerre, ni sa face sacrée ni son coeur.³⁵

e aggiunge, in tono poco ottimista, che nell'esperienza della guerra 'il n'y a qu'une chose intéressante: c'est l'idée que le chemin vers Dieu est en ce moment plus court qu'il n'a jamais été'.³⁶ A distanza di qualche mese, nell'agosto dello stesso anno e quindi a guerra ormai dichiarata, Jahier, che ha ormai fatto proprio il concetto, lo ripropone su *La Voce*:

una guerra ascetica questa guerra moderna, senza bandiere spiegate, senza nappe e senza fanfare, senza figure di manovre luccicanti nelle pianure stando ai binocoli dei generali al sicuro. Guerra grigioverde e nero. È una guerra spirituale questa guerra moderna.³⁷

Rielaborando alcuni motivi claudelliani dunque, o per meglio dire, elaborando in dialogo con Claudel alcuni motivi di matrice comune, Jahier si fa fautore di un interventismo spirituale, che trova nel conflitto la congiuntura storica che permette la "comunione" dell'intellettuale con il popolo,³⁸ e più ancora il riscatto morale di un popolo di contadini e montanari in lotta contro 'la minaccia dell'industria che sale in montagna dalla pianura',³⁹ rappresentata dal popolo razionale-burocratico tedesco.

A questo punto, per approfondire ulteriori aspetti dell'interventismo jahieriano, ci è utile introdurre Pierre-Joseph Proudhon. La traduzione di *La guerre et la paix* –

³⁴ Claudel, *Poèmes de Guerre*, cit., p. 533. Il tema riveste un ruolo importante nell'impostazione retorica dell'interventismo di Jahier; ad esempio: 'questo vestito uguale vuol dire che chiunque lo veste è mio fratello'. Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit. p. 243.

³⁵ Giordan, cit., p. 115.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ In origine su *La Voce Ed. Politica* del 7 agosto 1915, ora in Jahier, *Con me*, cit., p. 47.

³⁸ Espressione fortunata, che Jahier usò in una lettera inviata a Papini nel 1919, nella quale rimproverava Papini per non aver partecipato al conflitto, e aver così 'mancato quella occasione unica di comunione profonda col popolo che è stata la guerra'. Oggi in F. Petrocchi, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 274. L'espressione verrà ripresa da A. Cortellessa a titolo di una sezione dell'antologia da lui curata *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 162-193.

³⁹ A. Testa, *Piero Jahier*, Milano, Mursia, 1970, p. 78. Come si è già detto, il problema dell'evoluzione della civiltà industriale come minaccia all'identità di una civiltà fondata su altri principi economici e sociali, era stato affrontato da Jahier nel suo articolo *I valdesi nelle valli*.

che benché non datata si è concordi nel collocare al 1914⁴⁰ – è ospitata nella collana papiniana “La cultura dell’anima”, per i tipi di Carabba, sede nella quale Jahier aveva pubblicato pochi anni prima la sua già citata antologia calviniana, *La religione individuale*. La coincidenza, che probabilmente tale non è, è significativa, perché Proudhon si presenta alla coscienza inquieta di protestante rinnegato di Jahier come una guida nuova. Proudhon è la controparte di Calvino e del suo universo tutto votato alla realizzazione del singolo, realizzazione che è al tempo stesso spirituale ed economica. Il calvinismo, con la sua tensione al successo personale, è per Jahier la perfetta sintesi religiosa della morale borghese; in questo senso, è indicativo il titolo *La religione individuale*, dove l’aggettivo “individuale” contrasta clamorosamente con il mondo etico e letterario di Jahier, tutto edificato sulla preposizione collettivizzante “con”.⁴¹ Proudhon, d’altro canto, è il promotore di un’utopia libertaria, socialista nelle fondamenta ma ancora al di qua delle istanze pseudo-scientifiche marxiane, e sottilmente tramata di accenti mistichegianti, che ben si accordano al pensiero dell’autore vociano.

Allontanandosi dai rigori della morale protestante, si è visto come in un primo momento Jahier abbia cercato nel valdismo delle origini un mondo etico sul quale fondare l’impegno artistico e intellettuale al quale si sentiva chiamato. A distanza di pochi anni da quei primi articoli apparsi su *La Voce*, la scoperta di Proudhon diventa un sostegno fondamentale, e permette all’autore di irrobustire un’impostazione ideologica sempre più definita. Nell’esaltazione proudhoniana del collettivismo e del lavoro comunitario, Jahier riconosce infatti i valori cardine delle comunità valdesi: primi fra tutti, un sentimento altissimo di collettività e l’elogio della vita povera, a diretto contatto con la natura. Il calvinismo, col suo predestinazionismo e la spinta al successo personale, impoverisce, se non delegittima completamente, lo stile di vita e la visione del mondo del valdismo originario.⁴² Calvino è ‘personalità esclusivista, intransigente e fanatica’; dalla sua dottrina, così come dal rigorismo protestante in genere, ‘procede un’educazione ristretta e autoritaria’.⁴³

Di contro, il mito della povertà è vivissimo in Jahier sin dalle prime prove letterarie; riveste un ruolo importante in *Ragazzo* (il cui secondo capitolo si intitola appunto *Famiglia povera*), e di sé lo scrittore arriverà a dire:

povero e orfano di padre, la povertà mi aveva negato gli studi universitari. Ma ero terribilmente fiero della responsabilità della mia posizione di povero. Ritenevo che in una società savia, ogni uomo avrebbe dovuto iniziare la vita nella posizione di povero, per poter imparare ad essere giusto.⁴⁴

Il motivo resta centrale in *Con me e con gli alpini*, e gioca infine un ruolo decisivo nella scelta interventistica, accordandosi al pensiero di Proudhon. Proprio riguardo a questo, scrive Jahier nella breve introduzione alla sua traduzione di *La guerre et la paix* di come si tratti di ‘un pensiero nuovo, violento e primitivo perché viene dal popolo,

⁴⁰ Nell’introduzione Jahier fa un chiaro riferimento allo scoppio della guerra: ‘Non è questa la voce che si alza irrefrenabile sul mondo dai campi dell’immensa strage?’ ‘Introduzione’ a Proudhon, *La Guerra e la pace*, cit., p. 9.

⁴¹ Non solo *Con me e con gli alpini*, ma anche il diario lirico *Con me*, pubblicato in 4 puntate sui numeri 4, 5, 11 e 12 dell’annata 1915 de *La Voce*, e mai portato a compimento. In origine il titolo della traduzione calviniana sarebbe stato *La religione intima*, come testimoniato da una lettera inviata a Papini il 7 agosto del 1910, oggi in Petrocchi, *Conversione al mondo*, cit., p. 146. Sul rapporto tra Jahier e Calvino si vedano le pagine di Testa, *Piero Jahier*, cit., pp.7-25 e G. Tourn, ‘Il Calvino di Jahier’, in: Almas, *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, cit., pp. 213-224.

⁴² Sui rapporti tra Calvino e il valdismo: A. De Lange, ‘Fonti per le relazioni tra Giovanni Calvino e i valdesi’, in: *Bollettino della società di studi valdesi* CXXVII, 207 (2010), pp. 3-76.

⁴³ P. Jahier, *Quel che rimane di Calvino*, cit., p. 143.

⁴⁴ P. Jahier, *Un uomo comune*, Opere I, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 7.

familiarizzato con la violenza dalla macchina, dalla terra, dalla miseria'.⁴⁵ La trama socialista-proudhoniana di *Con me e con gli alpini*, seppure temperata dal fondo spirituale dell'opera, emerge chiaramente nei numerosissimi passi in cui l'autore si sofferma sulle necessità materiali dei soldati, il cui soddisfacimento è *conditio sine qua non* all'adempimento della missione storica alla quale sono destinati: 'si batteranno contro la noia e contro il nemico se il mal di stomaco non sarà eccessivo; saran valorosi se la notte prima avranno potuto dormir', aveva scritto Jahier nel già citato brano lirico *Con Claudel*. E in *Con me e con gli alpini* c'è addirittura un capitolo dedicato alle scarpe in dotazione all'esercito, pessime perché di produzione industriale, incomparabilmente inferiori a quelle realizzate dal ciabattino; 'cara porca Italia, che coi piedi in molle vuoi farci morire!',⁴⁶ si lamenta il tenente Jahier, intonandosi ad un motivo ben frequentato anche dai canti dei soldati: 'i suoi alpini ghe manda a dire che non han scarpe per camminar / "O con le scarpe o senza scarpe i miei alpini li voglio qua"'.⁴⁷

Ma il testo prouthoniano che confluiscce con maggior forza nel diario di guerra e nella teoria interventista jahieriana è senz'altro *La guerre et la paix*, tradotta, come visto, negli anni antecedenti all'entrata nel conflitto. Dell'opera, lo scrittore vociano fa propria la concezione della guerra come fatto spirituale, tema di cui abbiamo già rinvenuto tracce in Claudel. 'La guerra è un fatto divino' – scrive Proudhon nella traduzione jahieriana – illuminata da 'un elemento morale, che fa di essa la manifestazione più splendida e al tempo stesso più orribile della nostra specie'.⁴⁸ E ancora:

Ora sappiamo la causa dell'entusiasmo delle nazioni per le battaglie. Possiam dire per qual mistero la religione e la guerra sono due espressioni, l'una nel reale, l'altra nell'ideale, d'una stessa legge; perché il pensiero della guerra spirà in ogni poesia e in ogni amore, quanto in ogni politica e in ogni ingiustizia.⁴⁹

C'è, in Proudhon, una trasfigurazione dell'idea di guerra, che diventa oggetto di mitopoiesi attraverso il ricorso ad uno stile che attinge largamente al paradosso; la stessa trasfigurazione è al centro del discorso di Jahier. Nel rivisitare il tema, però, lo scrittore ne rinforza le implicazioni democratico-socialiste, le quali troveranno maggior spazio ne *L'Astico* pochi anni dopo, e che qui servono anche a dare coordinate storiche a un discorso che in Proudhon era sostanzialmente teorico, o di impronta utopistica. 'Sapremo forse quel che vale l'uomo senza la guerra? Sapremo quel che valgono i popoli e le razze'⁵⁰ scrive Proudhon; e Jahier sembra voler rintracciare e celebrare proprio quei valori sopiti in tempo di pace e tornati a splendere grazie al conflitto, così da potersi finalmente dedicare alla propria personale mitopoiesi.

Si tratta, naturalmente, del mito degli alpini, che rappresentando nell'arena della guerra i valori del proprio popolo ('se la guerra ha un valore morale: rieducare alla salute, alla mansuetudine, alla giustizia, attraverso il passaggio nella pena della privazione')⁵¹ diventano gli eredi dei valdesi delle origini. Mito valdese e mito alpino allora si toccano e si intrecciano, a chiudere un cerchio: la vita al fronte è intesa come continuazione naturale della vita nelle valli; l'esercito ripropone su scala nazionale lo

⁴⁵ P. Jahier, *Introduzione* a Proudhon, *La guerra e la pace*, cit., p. 5

⁴⁶ Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit. p. 143.

⁴⁷ In *Con me e con gli alpini* Jahier riporta numerosi canti di guerra, ad arricchire la tessitura di un testo già composito nell'oscillazione continua tra prosa e poesia. Nel 1918 raccoglie molti di questi canti per *L'Astico* sotto lo pseudonimo di Barba Piero; oggi in P. Jahier, *Canti di soldati*, Milano, Mursia, 2009.

⁴⁸ Proudhon, *La guerra e la pace*, cit., p. 120.

⁴⁹ *Ivi*, p. 100.

⁵⁰ *Ivi*, p. 27.

⁵¹ Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit., p. 181.

stile di vita e i comportamenti delle vecchie comunità, e concede ad un mondo ormai scomparso la possibilità di ripetersi, di tornare ad esistere proprio nel pieno della bufera che va plasmando l'era moderna. I passaggi in cui l'incontro tra valdesi ed alpini risulta più evidente sono quelli che Jahier dedica al fratello minore, Enrico, alpino al fronte anche lui:

può vivere solitario nella canonica cagliata tra i gerani scarlatti, del prete patriotta; non tasta le ragazze non gioca; non è un collega ufficiale. Basta a se stesso: uomo. [...] Era un gracilino che impensieriva quando papà l'ha lasciato. Son io che l'ho mandato alle Valli perché si irrobustisse tutte le estati.⁵²

Nell'articolo pubblicato nel 1910 su *La Voce*, Jahier aveva posto in rilievo il carattere temprante delle valli valdesi, 'un paese aspro e severo [...] che chiede più che non renda e concede solo quello che vuole [...] terra ingrata quindi a questa gente, che pure l'ama come si ama la terra del rifugio'.⁵³ La vita nelle valli, dunque, è intesa come preludio necessario alla vita al fronte, palcoscenico definitivo dove tutto ciò che si è appreso e maturato va sacrificato ad una causa più alta.

L'universo etico che Jahier edifica in *Con me e con gli alpini* attingendo a Claudel e Proudhon e rileggendoli alla luce del valdismo, resta indiscusso per tutta l'opera. Eppure nel finale qualcosa sembra incrinarsi. L'equalitarismo proudhoniano posto a fondamento della retorica interventista, vacilla quando gli alpini del tenente Jahier partono per la prima linea da soli, senza gli ufficiali che li hanno addestrati. *Ora è finito, ora sono partiti*, si intitola il capitolo, e mostra il tenente interrogarsi per un attimo sulla legittimità del suo tentativo di cancellare le gerarchie in nome di un'esperienza di guerra immaginata come completamente comunitaria:

Ora è finita, ora sono partiti. Noi ufficiali stessi non volevamo dirlo che partivano soli; a sostituire i perduti degli altipiani [...] ma cosa penseranno loro! Tu hai predicato; ma non prendi il fucile, ma non vieni. [...] Volevo dire che non mi credessero vile, che son comandato. Ma loro trovavano naturale che rimanessi. Godevano che avessi fortuna. "Gli desidero che possa rimanere".⁵⁴

Se l'incrinatura apertasi nel finale a dividere gli ufficiali dai soldati, chi vive da chi muore ('soldato, non ài più nessuno. Non famiglia, e nemmeno plotone. Ora davvero sei solo. Con la patria'),⁵⁵ non intacca nella sostanza la compattezza di un'opera che rimane salda nei principi etici che vuole esprimere, ne arricchisce però il testo di sfumature fino a quel momento invisibili. Il dubbio del tenente – che pure non indietreggia di un passo nella convinzione dell'assoluta necessità della guerra ('noi dobbiamo fare la guerra come abbiamo fatto la vita')⁵⁶ – conferisce piena dimensione modernista a *Con me e con gli alpini*, che resta espressione di una posizione interventista assolutamente originale, già oltre le tendenze delle avanguardie.

Nella collocazione dell'opera nel complesso panorama del modernismo italiano, è anche l'apporto dei due autori francesi che abbiamo considerato in questa sede a giocare un ruolo decisivo.⁵⁷ La presenza di Claudel e Proudhon nel testo jahieriano si riscontra, come visto, su registri e piani diversi: dall'analogia culturale e dal livello

⁵² *Ivi*, p. 148.

⁵³ Jahier, *I valdesi nelle valli*, cit., p. 255.

⁵⁴ Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit., p. 263.

⁵⁵ *Ivi*, p. 262.

⁵⁶ *Ivi*, p. 264.

⁵⁷ In proposito, ha scritto Alberto Giordano che 'sembra determinante per l'aggancio di J. a certe posizioni ideologiche di un disinvolto eclettismo, la sua dimestichezza con i testi di Proudhon'. A. Giordano, *Invito alla lettura di Jahier*, Milano, Mursia, 1973, p. 143.

stilistico, che interessano soprattutto Claudel, al livello dei processi selettivi come per Proudhon, dove si accolgono e scartano temi ed elementi a seconda del supporto che offrono all'impostazione ideologica dell'opera. I due autori francesi testimoniano il sincretismo dell'opera jahieriana, e le conferiscono un respiro internazionale e moderno. Tale circostanza rende un'indagine sull'incontro tra Claudel, Proudhon e Jahier – come quella tentata in questa sede – significativa non soltanto in quanto termometro della vivacità degli scambi culturali tra Italia e Francia in avvio di ventesimo secolo, ma strumento utile ad osservare, da un'altra angolatura, il paesaggio accidentato e ancora in fase di esplorazione del modernismo italiano.

Parole chiave

grande guerra, interventismo, modernismo, letteratura religiosa, traduzioni

Dario Marcucci è un dottorando in Letterature Compartate al Graduate Center, CUNY. Ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica presso l'Università degli Studi Roma Tre, discutendo una tesi sulla presenza dantesca nella poesia Italia contemporanea. Lavora principalmente su modernismo italiano, letteratura della Grande Guerra e Film studies.

The Graduate Center, CUNY
365th fifth Ave, New York (USA)
dmarcucci@gradcenter.cuny.edu

SUMMARY

Piero Jahier's 'interventismo'

The role of Claudel and Proudhon

This essay addresses Piero Jahier's interventionism within the broader context of Italian Modernism. Jahier's works – from the early articles appeared on *La Voce* up to *Con me e con gli alpini* – is investigated through the lens of the religious background of the author. In doing so, the article emphasizes the role played by two French authors, Paul Claudel and Pierre-Joseph Proudhon, in affecting Jahier's stance on WWI. It argues that Jahier draws on Claudel's and Proudhon's work to shape the theoretical foundation of his interventionism. In *Con me e con gli alpini*, the echo of voices such as Claudel's and Proudhon's interacts with Jahier's religious education, and gives a significant example of the interplay between Italian and French culture at the beginning of 20th century.

La Santa delle cause perse e dei casi impossibili Usi artistici dell'*ex-voto* in *l'Ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* di Yves Klein e *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati

Giovanni Galeano

Una parte degli studi recenti sull'*ex-voto* nasce da riflessioni sull'arte contemporanea. Al fine di approfondire le specificità di tale accostamento, è mio desiderio comparare due esempi di *ex-voto* d'autore pionieristici in questo senso, entrambi dedicati a Santa Rita da Cascia, nota come la santa delle cause perse e dei casi impossibili. Gli *ex-voto* in questione sono *L'ex-voto offert au Sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* di Yves Klein e *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati.¹

Un *ex-voto* è un piccolo dono, un'immagine o un oggetto, dedicato al santo patrono. Solitamente, si fa per due ragioni: o come ringraziamento per una 'grazia' o un 'miracolo' ricevuto dal devoto in precedenza – un regalo che disobbliga, per parafrasare Mauss² –; oppure in funzione apotropaica, anche all'interno di un insieme di atti rituali più vasto per propiziare un intervento divino dello stesso santo a cui il dono è dedicato. Si accumulano nelle sale deposito in numero molto elevato e visto l'umile valore materiale di cui sono fatti e la religiosità finalistica – *do ut des* – che rivelano, sono considerati dai responsabili dei santuari degli oggetti quasi 'usa e getta', tanto che periodicamente vengono sostituiti, fusi e venduti come materie prime, o dispersi.

Approcci all'*ex-voto* artistico: Julius von Schlosser e Georges Didi-Huberman
Come naturale conseguenza dell'origine rituale dello strumento, del suo essere 'resto' di un miracolo e della sua natura di 'scarto' da parte dell'autorità religiosa, nella prima parte della mia ricerca individuerò gli strumenti più adatti all'analisi dell'*ex-voto* artistico all'interno di ricerche che hanno per oggetto d'indagine materiali umili, o di origine non prettamente artistica.

Esempio attinente alla correlazione fra *ex-voto* e riflessione estetica su materiali non artistici è il saggio *Storia del ritratto in cera* di Julius von Schlosser.³ In questo studio è rinvenibile un'analisi delle funzioni storiche e stilistiche dell'*ex-voto* nella

¹ Cfr. Y. Klein, *Ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia*, 1961, Santuario di Santa Rita da Cascia, che abbrevieremo in *Ex-voto* e cfr. D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2012 [Garzanti, 1971], che abbrevieremo in *Val Morel*.

² Cfr. M. Mauss, *Del dono e, in particolare, dell'obbligo di ricambiare i regali*, in: idem, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, introduzione di M. Aime, traduzione di Franco Zannino, Torino, Einaudi, pp. 3-12.

³ Cfr. J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, edizione ampliata e annotata da Andrea Daninos, traduzione di Davide Tortorella, Milano, Officina Libraria, 2011.

trattazione più generale di un oggetto di ricerca – il ritratto in cera e la sua storia – che tematizza esplicitamente il discorso della storia dell’arte in rapporto ad oggetti non estetici.

Schlosser descrive sin dalla *Prefazione* la perifericità di quanto ha scelto come oggetto di studio nel panorama delle arti in cui è in rapporto, concentrandosi su oggetti appartenenti a un ‘ramo artistico’ ma non più presente nei luoghi adibiti alla fruizione esclusiva di quest’ultimo, bensì in luoghi ‘che c’entrano poco con l’arte così come la intendiamo oggi’: ‘i baracconi da fiera, le botteghe dei sarti e dei barbieri’. L’oggetto estraneo, o non più riconosciuto in ambiente artistico, diventa così una soluzione per criticare ed affinare un intero metodo di analisi. L’obiettivo specifico è un certo discorso sull’arte che esalta questi rami artistici che fioriscono da oltre ‘due millenni’ e non un’‘espressione formalizzata e raffinata di una personalità mediante il dominio di una tecnica’. È chiaro che von Schlosser preferisca mezzi espressivi meno centrali, che sia critico verso l’autonomia del discorso formalistico e più interessato alla dinamicità, plasticità con cui certi oggetti culturali si adeguano alle contingenze temporali per non scomparire. Questo d’altronde è anche il significato popolare del termine ‘survival’:

Che un prodotto culturale antico sussista negli strati inferiori come “survival” di un processo vitale ormai logoro, è un fenomeno non insolito. Oggetti come la fionda, l’arco o i sonagli, che hanno origine nella dura lotta per la sopravvivenza dell’umanità preistorica, sono diventati nella nostra sfera culturale giochi per bambini. Gli antichi romanzi cavallereschi, un tempo letti nelle corti medioevali, oggi circolano solo fra le classi inferiori dei paesi germanici e latini, sotto forma di libricoli stampati su carta grossolana con copertine variopinte e chiassose che si vendono nelle bancarelle.⁴

Abbiamo rinvenuto fin qui le premesse programmatiche che hanno portato alla valorizzazione del ritratto in cera come oggetto scientifico e artistico. L’origine rituale dell’*ex-voto* non preclude quest’ultimo dalla trattazione artistica – esso viene descritto come un passaggio dell’evoluzione del ritratto in cera – ma, evidentemente, non avrà posizione centrale.

Nonostante ciò, in base alle informazioni di von Schlosser, è possibile eseguire un profilo di ciò che lo studioso intenda come *ex-voto* e così, di conseguenza, capire se quanto affermato sia applicabile o meno all’*ex-voto* artistico contemporaneo, alla sua identificazione o al suo riconoscimento. Più nello specifico, von Schlosser sistematizza il ruolo dell’oggetto votivo nell’evoluzione del ritratto in cera medievale, così il genere votivo da lui scelto – la ceroplastica votiva, un genere frequentissimo nel periodo storico trattato – risulta essere quello principalmente commentato ed illustrato; da una morfologia si ricava una filosofia dell’oggetto. Con ciò von Schlosser deduce dalla forma più o meno costante al di là della scansione temporale a cui il reperto fa riferimento una resistenza stilistica dell’oggetto allo scorrere del tempo, mentre invece dalla componente cera, grandemente plastica, una relazione necessaria fra oggetto prodotto e parte anatomica del devoto da salvare, o salvata tramite miracolo e apposita donazione.

Proprio dalle menzionate bancarelle di von Schlosser, e non da un museo archeologico, Georges Didi-Huberman studia l’*ex-voto*, e lo fa proprio a partire dalle ricerche di von Schlosser sulla *Storia del ritratto in cera*, ‘fondamentale’, tanto da indicarlo come modello e interlocutore privilegiato lungo tutto il suo approfondimento sul genere votivo.⁵ Didi-Huberman si concentrerà soprattutto su tre tesi dello storico

⁴ Cfr. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., p. 2.

⁵ In ordine cronologico, cfr. G. Didi-Huberman, *La revenance d’une forme*, in *Phasmes. Essai sur l’apparition*, 1., Paris, Editions de Minuit, 1998, pp. 35-46 e idem, *Ex voto*, traduzione di R. Prezzo, Milano, Cortina Raffaello, 2007.

dell'arte della scuola viennese: la prima riguarda l'origine non artistica dell'*ex-voto*, la seconda concerne la costante delle forme votive di essere indifferenti ad una cronologia lineare – perciò di essere presenti come forme espressive parallele ma estranee alla storia dell'arte, senza mai incontrare quest'ultima ma procedendo nella medesima direzione –, infine, la terza tesi è di aver sottostimato l'importanza della cera per l'oggetto votivo. Ma soprattutto, ciò che sarà più importante è che, a partire da von Schlosser, Didi-Huberman svilupperà un metodo, uno specifico modo di fare storia dell'arte basato su oggetti che, per le ragioni più diverse, sono assenti o opachi nel campo di ricerca dello storico dell'arte e che sono proprio per questo interessanti, capaci di rispecchiare i limiti di una disciplina e di un metodo.

Phasmes, il titolo stesso della raccolta di saggi in cui troviamo il primo scritto di Didi-Huberman dedicato al genere votivo, tematizza, in un volume appositamente ideato – il titolo della prefazione è ‘*Revenance, apparition, disparate*’ – lo stato di liminarità, perifericità e invisibilità di alcuni oggetti e forme che sfuggono ai normali metodi d'analisi e di osservazione dell'indagine storiografica applicata all'arte.⁶ Già dal nome, *Phasme* dal greco, *phasma*, che significa – ricorda Didi-Huberman – ‘forme, apparition, vision, fantôme’, la caratteristica di apparire e scomparire è protagonista.⁷ Procedendo ancora più nello specifico, in questa cornice ‘da fantasmi’ troviamo un genere che eccelle per la sua vocazione a trapassare la linearità che sottintende l'idea stessa di storia dell'arte. Questo genere si distingue per la sua ‘*revenance*’, come recita il titolo scelto da Didi-Huberman al suo primo studio sull'oggetto votivo, ‘*La revenance d'une forme*’. *Revenance*, un neologismo, è costruito su *revenant*, participio presente del verbo *revenir*, ‘ritornare’ o ‘rivenire’; ha la stessa radice di *rêve*, ‘sogno’, e significa, come *phasma*, spettro, spirito, o fantasma che torna a manifestarsi, bucando le insufficienti definizioni temporali al fine di interagire con i vivi nonostante il suo avvenuto decesso; più popolarmente, si dice di persona che si credeva morta ma che non lo è.⁸

I due approcci a confronto: da ‘*revival*’ a ‘*Nachleben*’

Alcune evidenti similarità perciò esistono fra i due oggetti votivi concettualizzati da von Schlosser e Didi-Huberman: von Schlosser scrive degli *ex-voto* come di ‘credenze primitive’, Didi-Huberman li definisce particolari per la loro *revenance*. Eppure, se in von Schlosser l'*ex-voto* è semplicemente rinvenuto fra oggetti artistici sopravvissuti in mezzo a luoghi non artistici in un discorso sull'arte e suoi problemi, in Didi-Huberman abbiamo una tematizzazione maggiore delle specificità dell'oggetto votivo nel discorso dell'arte. È in critico di storia dell'arte che Didi-Huberman, in questi termini, interpreta in prima persona lo scorgere di quell'oggetto prima indefinibile, poi isolato e infine riconosciuto che è l'*ex-voto*:

Au milieu de ce marché en abyme – marché en miniature dans le marché réel de la place Navone – apparaît soudain une forme absolument étrange dans un tel contexte de saintes familles et de culte du nouveau-né. Forme étrange en soi, d'abord parce qu'elle semble un peu moins qu'une forme. Plutôt un tas. Une masse oblongue, indéfinissable, immobile et agitée à la fois, bizarrement contournée, vaguement pâteuse. De l'informe en miniature, pourrait-on dire: moins de cinq centimètres de hauteur. C'est fabriqué en terre cuite rosée, peint et verni d'un rouge plus soutenu. Cela semble d'extrême mauvais goût. Or, cette petite incongruité formelle, je la connais par cœur. Je la reconnaissi ici brusquement – au milieu de la foule

⁶ ‘Les phasmes’ in italiano sono ‘i fasmini’, famiglia di insetti la cui principale arma di sopravvivenza è la mimetizzazione, il rendersi uguali e indifferenziabili, perciò invisibili, rispetto al proprio contesto (nasce da ciò anche il loro nome più popolare, ‘insetto stecco’ e ‘insetto foglia’).

⁷ Cfr. Didi-Huberman, *Revenance, apparaissant, disparate*, in: *Phasmes*, cit., p. 11.

⁸ Non esiste un sinonimo del termine italiano fantasma che a partire dall'etimo offre un indizio delle capacità del termine di ritornare nel mondo dei vivi.

affairée, tendue vers l’Épiphanie qui approche – avec la sensation souveraine du *Nachleben*, de la revenance, du déplacement, de l’anachronisme. C’est en effet *d’ailleurs* et *d’autrefois* que je connais cette forme (sans pour autant m’être jamais senti en familiarité avec elle).⁹

In un testo dedicato alla fantasmaticità di certe forme d’arte, all’interno di una raccolta – *Essais sur l’apparition* – dedicata ai problemi della storia dell’arte con certe forme che le sono evanescenti, e riconosciuto in un mercato, l’*ex-voto* è il genere campione, più invisibile degli invisibili. Così, in sintesi, l’*ex-voto* di Didi-Huberman, oltre ad essere un oggetto grandemente capace di problematizzare la storia dell’arte, è anche un oggetto fuori dal tempo, un anacronismo, un qualcosa che poiché ritorna sempre uguale a se stesso, sembra al di fuori della stessa storia di cui fa parte, poiché ne ignora le leggi di diacronia e sviluppo.

L’informe di Krauss

Il termine *Nachleben* è specifico di quanto finora detto; indica ‘la “survivance” des formes ou “formules” visuelles’.¹⁰ Ma contemporaneamente svolge un’altra funzione: estetizza quanto era antropologico. Il termine usato da von Schlosser era ‘revival’, di origine antropologica – infatti il ritratto in cera era ritratto nello stesso insieme di archi e fionde –, Didi-Huberman, tramite il *Nachleben* di Aby Warburg, traduce l’affine campo d’indagine dall’antropologia all’estetica, ridefinendo onomasticamente come oggetti d’arte quegli oggetti estranei al mondo dell’arte.¹¹ Infatti, subito dopo, Didi-Huberman indica l’*ex-voto viscérale* in terra cotta alto cinque centimetri come campione di ‘informe en miniature’, dove ‘informe’ non è solo un sostantivo, ma una categoria precisa della storia dell’arte contemporanea: fa riferimento a *L’informe. Mode d’emploi* di Rosalind Krauss, la mostra curata dalla studiosa statunitense insieme a Yve-Alain Bois a Parigi quasi contemporanea alla scrittura di *La revenance d’une forme*.¹² Perciò, Didi-Huberman non solo estetizza tramite l’illustrazione un *ex-voto* in terra cotta con il termine warburghiano di *Nachleben*, ma già immagina una determinata categoria estetica con cui poter capire, mettere in mostra, e più generalmente usare a fini artistici l’*ex-voto*.¹³ Eppure, malgrado l’estetizzazione da ‘revival’ a *Nachleben* dell’*ex-voto* e nonostante l’equivalenza fra *ex-voto* e ‘informe en miniature’ – d’altronde parzialmente assimilabili vista la comune natura di scarto che condividono – l’*ex-voto* mantiene la sua estraneità rispetto a qualsiasi esperienza artistica. Non per qualità sue, ma per insufficienza concettuale dell’unica cornice discorsiva possibile, ovvero, secondo Didi-Huberman, l’informe. In conclusione, l’oggetto votivo chiama in causa le arti estetiche convenzionali, ma rifuggendo qualsiasi sistematizzazione storico-estetica. L’unica regola che concepisce nella narrazione lineare delle arti è il non rispettare la narrazione lineare delle arti. L’*ex-voto* artistico perciò è concepibile ma non è attuabile; neppur partendo da una tradizione artistica che, come spesso l’*ex-voto*, interpreta e valorizza rifiuti, resti industriali, scarti e oggetti presi da discariche, né tantomeno da oggetti comuni che

⁹ Cfr. Didi-Huberman, *La revenance d’une forme*, cit., pp. 40-1.

¹⁰ *Ivi*, p. 39.

¹¹ Come indicato da Daninos in von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., p. 2, nota 2, la fonte antropologica è E. B. Tylor, *Primitive culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, I-II, London, J. Murray, 1871.

¹² Cfr. Y.-A. Bois, R. Krauss, *L’informe. Istruzioni per l’uso*, trad. di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2003 [Urzone, 1997].

¹³ D’altronde, anche Krauss definisce esplicitamente il proprio concetto di ‘informe’ sulle ricerche di Didi-Huberman, nello specifico Krauss si riferisce a G. Didi-Huberman, *La rassemblance informe. Le gai savoir selon Georges Batailles*, Macula, Paris 1995. Per una visione filosofica dei due ‘informi’, cfr. A. D’Ammando, M. Spadone, *Letture dell’informe. Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman*, Roma, Lithos, 2014.

divergono da oggetti artistici in nient'altro che in un movimento, un'operazione, che ne cambia il valore d'uso, risemiotizzando l'oggetto stesso.

Fuori cornice

Questo scacco, però, dovette rimanere ben impresso a Didi-Huberman che in *Ex voto*, monografia sull'oggetto votivo, qualifica più volte l'*ex-voto* come informe e, inoltre, dettaglio più importante, mette in rilievo la natura operatoria, performativa, di quest'oggetto, che può o non può diventare oggetto artistico a seconda di modalità molto precise. Sia all'informe di Krauss che alle ricerche di Didi-Huberman, reagiscono gli autori di *Fuori cornice*. *L'arte oltre l'arte*,¹⁴ che, infatti, si riferiscono all'opera di Didi-Huberman come ad un'occasione mancata.¹⁵

È utile specificare che, pur partendo da una prospettiva metodologica con alcune affinità, l'obiettivo di *Fuori cornice* è completamente diverso dall'obiettivo di Didi-Huberman. Se Didi-Huberman problematizza l'oggetto votivo tramite l'oggetto canonico della storia dell'arte, tanto che si potrebbe dire anche il contrario, ovvero che Didi-Huberman problematizza l'oggetto artistico canonico tramite l'oggetto votivo; in *Fuori cornice* si tratta di trovare le uguaglianze fra pratica artistica contemporanea e pratica votiva contemporanea. È in questo senso che va interpretato il sottotitolo di 'arte oltre l'arte': si tratta di fare arte a partire da un elenco di espressioni artistiche non riconosciute, perché esterne, rivendicate da pratiche discorsive estranee al discorso artistico.

Per *Fuori cornice* non si tratta però di trovare una cornice teorica in cui comprendere l'oggetto *ex-voto*, ma è la stessa natura sociale del discorso artistico a 'incorniciare', per riprendere il titolo, a rendere visibile, l'oggetto culturale. Senza conflitto d'appartenenza, senza dibattito pubblico circa il riconoscimento artistico o meno di un oggetto culturale non vi è arte. L'*ex-voto* è preso a modello di ciò, esattamente al limite, oggetto di frontiera di più pratiche di riconoscimento. Fare di questo oggetto multidisciplinare – perché antropologico, in quanto indice di un'idea esclusiva e unica di sacro; perché storico, in quanto indice di un racconto storico specifico e singolare; perché cattolico, in quanto indice di un percorso di fede; perché più largamente devozionale, in quanto rinvenibile, tramite le sue differenti forme, in parti del globo molto distanti e diverse fra loro – un oggetto estetico, cioè un oggetto in grado di nobilitare chi lo osserva raccontandogli una storia, è la tesi dei due studiosi.

A questo scopo, per meglio esemplificare quando e come l'*ex-voto* può essere un oggetto d'arte contemporanea d'avanguardia e sperimentale, gli studiosi forniscono una lista di quattro errori comuni nello studio sugli *ex-voto* e delle "prove", degli *ex-voto* accludibili nel vasto insieme dell'arte contemporanea. Due dei tre esempi artistici che riprendono sono i medesimi dai noi scelti dedicati a Santa Rita da Cascia e proprio sullo sfondo di questi esempi gli autori segnalano i fraintendimenti alimentati da quell'insieme di pratiche discorsive e sociali che ostacolerebbero una corretta valorizzazione estetica dell'*ex voto*. Secondo Dal Lago e Giordano, il principale responsabile nel campo della storia dell'arte di un'ingenerosa interpretazione dell'*ex-voto* è Didi-Huberman.

Ridimensionare *Fuori cornice*

Tramite una comparazione delle ricerche tale giudizio va riesaminato. Infatti, la rappresentazione del dibattito sociale sull'accreditamento artistico dell'*ex-voto*, e soprattutto la parte che in questo vi gioca la storia dell'arte, e Didi-Huberman in particolare, risulta alquanto sommaria.

¹⁴ Cfr. A. Dal Lago, S. Giordano, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁵ *Ivi*, p. 37.

Dal Lago e Giordano hanno ben presente quanto esposto da Didi-Huberman e alcune delle incomprensioni ricreate nel testo fra le due prospettive possiedono similarità. Ad esempio la divisione concettuale fra uno stereotipo e un oggetto incapace di innovarsi sembra essere strumentale – i due concetti non sono poi così distanti –, e così le ‘cornici da cambiare’ per scoprire l’artisticità dell’*ex-voto* sarebbero due, la ‘*volgarità organica*’ e l’incapacità di evolversi.

Anche quanto esposto in *Fuori cornice* a proposito di ‘*volgarità organica*’ merita un chiarimento. Per gli autori di *Fuori cornice*, la *volgarità* di Didi-Huberman è un’esclusione esplicita dell’*ex-voto* dalla storia dell’arte. Non importa che Didi-Huberman abbia testato la categoria dell’informe su di un *ex-voto*; non importa neppure che sia stato proprio tramite quella categoria che Didi-Huberman abbia fatto dialogare *ex-voto* e storia dell’arte: per gli autori di *Fuori cornice*, quell’epiteto di *volgare* ha necessariamente un giudizio di valore, e quel giudizio di valore è negativo. Così i due studiosi ricorrono alla vasta tradizione estetica novecentesca che ha sgretolato categorie binarie come quelle di *volgare/elegante*, *consentito/blasfemo*, *ammissibile/inammissibile*, infine imputano questo giudizio severo agli *ex-voto* anatomici di cui Didi-Huberman fa mostra.

D’altra parte però è vero che Didi-Huberman spesso prende gli *ex-voto* anatomici ad esempio, ma non per la forma, bensì per la materia. Il termine *organico* è riferito quasi esclusivamente alla cera. Ora, la cera è in rapporto specifico con l’*ex-voto* perché a causa della sua plasticità è perfettamente capace di rappresentare i sintomi che l’*ex-voto* è incaricato di raffigurare e guarire. Inoltre, dettaglio che non ha niente a che fare con gli *ex-voto* anatomici colpevoli di *volgarità* secondo gli autori di *Fuori cornice*, la cera è fatta dalle api ed è in quanto tale che ha una natura organica. La cera per Didi-Huberman è in grado di trasfigurarsi come ‘materiale del desiderio’ e così dare quel ‘supplemento di carne’ che rende la materia cera tanto particolare per la tradizione votiva.¹⁶ In breve, di volgare, soprattutto nel senso dispregiativo con cui gli autori di *Fuori cornice* intendono il termine, per Didi-Huberman nell’*ex-voto* non c’è nulla.

Infine, quando Dal Lago e Giordano rimproverano a Didi-Huberman l’eccessivo concentrarsi sull’incapacità di evolversi dell’*ex-voto*, trascurano un punto dirimente. Anche Didi-Huberman tematizza l’isomorfismo cronologico dell’*ex-voto* teorizzato da Schlosser, pur conservando il rapporto tra *Nachleben* ed *ex-voto*, ma lo fa distanziandosene:

Idee o, meglio, ‘rappresentazioni molto primitive’? In realtà qui non ci ritroviamo nel segreto delle “rappresentazioni molto primitive”, siano pure quelle che agiscono nella nostra stessa attualità. Siamo piuttosto di fronte a rappresentazioni reificate o, più esattamente, a *oggetti costituiti psichicamente* dal legame votivo.¹⁷

È poi chiaro che quando Didi-Huberman fa riferimento all’*organicità* non pensa all’*ex-voto* anatomico:

Ciò che si depone nei santuari per gratitudine votiva è sempre un oggetto che è stato toccato da un evento supremo, da un sintomo: disgrazia subita o conversione della disgrazia subita in miracolo, della malattia in guarigione ecc. In breve, è quasi sempre un oggetto-reliquia, un *resto di prove organiche elaborate psichicamente* [...] oppure sono oggetti che, in quanto donati, sono già connotati psichicamente, nel senso che il donatore indica, “votandoli”, che *ci tiene*, che è tenuto da essi: vestiti, prodotti agricoli, pane o dolci confezionati per l’occasione,

¹⁶ Cfr. Didi-Huberman, *Ex voto*, cit., p. 43.

¹⁷ Ivi, pp. 25-26. Il virgolettato è tratto da von Schlosser, cfr. von Schlosser, *Storia del ritratto*, cit., p. 78. Nella traduzione italiana di von Schlosser, al termine ‘rappresentazione’, dall’originale ‘*Vorstellung*’, è preferibile il termine ‘credenza’.

animali vivi, oggetti preziosi, monete, parti di corpo (come i capelli), fino ai bambini di cui si faceva l’oblazione nel Medioevo, “donandoli” alla Chiesa.¹⁸

Inoltre è macroscopico un dato: l’*ex-voto* di cera è certo centrale, ma soprattutto lo è un fattore invisibile, concettuale, psichico, costitutivo dell’*ex-voto*: il rapporto tra donatore e oggetto donato. Infatti niente differisce un oggetto comune da un oggetto ‘votato’ se non la volontà e la scelta di votarlo, che, come l’operazione informe, cambia il senso generale dell’oggetto.

Dato ciò, scoperta la natura concettuale dell’*ex-voto*, la fenomenologica uguaglianza fra un *ex-voto* e un oggetto, per intravedere delle potenzialità artistiche nell’oggetto votivo è sufficiente fare dell’*ex-voto* un momento performativo prima della scoperta del performativo, ovvero paragonare il *ready made* – la scelta di fare arte con oggetti di consumo – alla scelta di trasformare un oggetto quotidiano in un oggetto estetico di pubblico dominio. Per questo Dal Lago e Giordano prendono a modello teorico il Marcel Duchamp performativo per chiarire quale oggetto votivo può essere adatto alle attenzioni dell’avanguardia artistica sperimentale internazionale.¹⁹ Così, la performance – l’uso di un oggetto per un fine diverso da quello a lui convenzionale – diventa paradigma delle possibilità estetiche dell’oggetto votivo. Le stampelle, riprendendo l’esempio di Didi-Huberman, raccontano una storia, sono i segni pratici, visibili questi sì, di una ferita, ma anche di un intero percorso che ha portato quel determinato oggetto ad essere il simbolo di un miracolo; solo perdendo il loro valore d’uso originale e acquistandone un altro tramite un nuovo contesto l’oggetto cambia e diventa portatore di una storia. La scelta di collocarlo in un nuovo contesto ne cambia il valore d’uso, e cambiandone il valore d’uso ne cambia il senso. La freccia collocata in un santuario diventerà indice di una ferita che si è ‘miracolosamente’ rimarginata così come l’orinatoio rinominato ruotato e collocato in un museo diventa una fontana. Così proprio dal cambiamento di contesto d’uso nasce la valorizzazione performativa dell’*ex-voto*.

Gli *ex-voto* di Klein e di Buzzati

Per illustrare questi comuni elementi concettuali fra arte contemporanea ed *ex-voto*, i due studiosi ricorrono agli esempi che sono al centro del nostro confronto, *L’ex-voto offert au Sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* di Yves Klein e *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati. È opportuno precisare inoltre che nella trattazione di *Fuori cornice* le esemplificazioni d’autore hanno più che un valore espositivo, servono a completare una teoria. Gli esempi di Klein e di Buzzati, e in aggiunta gli *ex-voto* di Frida Kahlo,²⁰ hanno anche la funzione scientifica e didattica di distinguere l’*ex-voto* sperimentale dall’*ex-voto* strumentale. Laddove per *ex-voto* sperimentale s’intende quello più utile all’arte contemporanea, l’esempio che può racchiudere più sorprese e che interpreta più tecniche dell’avanguardia artistica del Novecento, mentre per *ex-voto* strumentale si intende le interpretazioni più povere più limitate al ruolo canonico dell’arte e dell’artista affermatosi fino al presente.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Marcel Duchamp [1886-1968] fu infatti il primo artista a distinguersi agli occhi del pubblico come creatore di opere d’arte composte con oggetti comuni. Gli esempi più famosi sono *Roue de bicyclette* (1913), *Porte-bouteilles* (1914) e *Fontaine* (1917). Sull’ambiguità di questo tipo di operazioni artistiche, vedi O. Paz, *Apparenza nuda*, Abscondita, Milano 2000, p. 32, citato in Dal Lago, Giordano, *Fuori Cornice*, cit., pp. 25-26.

²⁰ María A. Castro-Sethness mette in relazione i *retablos* – *ex-voto* pittorici tipici della tradizione votiva messicana – di Frida Kahlo [1907-1954] all’incidente stradale di cui fu vittima il 17 settembre 1925. La pittrice dedicò un *ex-voto* allo scontro per cui rischiò la vita. Nel dipinto votivo ringrazia la *Virgen de los Dolores*, la cui ricorrenza cade il 15 settembre. Cfr. M. A. Castro-Sethness, ‘Frida Kahlo’s Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Paintings on Her Art’, in: *Woman’s Art Journal*, 25, 2 (2004-2005), pp. 21-24.

Viene giudicato negativamente il comportamento di Dino Buzzati per i *Val Morel*. Per Dal Lago e Giordano Buzzati rappresenta ‘l’esercizio di stile’, la ‘simulazione’,²¹ il grado zero dell’uso sperimentale e artistico contemporaneo dell’*ex-voto*. Non solo si firma, accreditando così sotto il suo nome una tradizione pittorica che aveva sempre rifiutato di rivendicare il benché minimo diritto d’autore, ma dileggia la sacralità delle storie di miracolo, ritraendo scenari improbabili e inopportuni. ‘Sono esempi limite della natura concettuale degli *ex-voto*, ridotti a repertorio inconsapevole al quale si può attingere impunemente’.²²

Soltanto Yves Klein rappresenta l’*ex-voto* avanguardista per eccellenza.²³ *L’ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* risponde esattamente ai tre requisiti di Dal Lago e Giordano. L’*ex-voto* di Klein infatti non è firmato, ma è stato consegnato in segreto, e solo per caso è stato ritrovato e identificato; l’*ex-voto* di Klein è genuino, spontaneo, racconta una storia di miracoli e di salvezza – la sua – ed è dedicato alla madonna, perché l’autore è sinceramente devoto a Santa Rita da Cascia; inoltre l’*ex-voto* è in un santuario, istituto che nella trattazione generale di Dal Lago e Giordano è esaltato molto più del museo, in quanto, secondo gli autori, rispetto a quest’ultimo è maggiormente partecipativo e collettivo.²⁴

Prima di puntare l’attenzione sulle similitudini e le eterogeneità fra le due opere, rilevo un’incongruità. Se è la performance il paradigma chiave per capire la natura avanguardista e sperimentale dell’*ex-voto* odierno, perché la palma di *ex-voto* d’autore più innovativo è andata ad un *ex-voto* che si trova esattamente nel suo posto convenzionale, ovvero il santuario? Nello specifico gli *ex-voto* di Klein e Buzzati divergono: per numero, quello di Klein è una singolarità, quello di Buzzati è una pluralità; per tipo, quello di Klein è un oggetto, con una preghiera, quelli di Buzzati sono dipinti, accompagnati da una didascalia; per destinatario, quello di Klein è stato consegnato in un santuario, quello di Buzzati in una galleria.²⁵

Yves Klein portò diverse offerte votive a Santa Rita da Cascia, era molto devoto. La zia con cui era cresciuto, scrive Pierre Restany, amico e critico dell’artista francese, l’aveva posto sotto la sua protezione. Perciò, in momenti particolari, Yves *le monochrome* andava a rivolgersi alla Santa portando con sé un dono. L’oggetto di cui parliamo è considerato l’unico *ex-voto* perché è l’unico ‘singolare’, l’unico oggetto creato appositamente per Santa Rita da Cascia; gli altri doni votivi sono dipinti monocromi portati in omaggio, dediche e cataloghi di mostre.

L’*ex-voto* di Klein consiste un parallelepipedo di plastica trasparente, dalle dimensioni di 30 x 40 cm, divisa in tre settori, alto, mediano, basso. Nella parte alta sono riposti tre pigmenti, *monopink*, International Klein Blue, *monogold*, esattamente gli stessi usati da Klein nella mostra di Krefeld. Nella parte mediana è riposta la

²¹ Cfr. Dal Lago, Giordano, *Fuori Cornice*, cit., p. 17.

²² *Ivi*, p. 62.

²³ Creatore dell’IKB, *International Klein Blue*, una specifica tonalità di blu che porta il suo nome, Klein era solito visitare il santuario di Cascia a cui donò anche oggetti e opere. Ad esempio, quando nel febbraio 1961 donò l’*ex-voto* oggetto di questo studio, Klein offrì anche il catalogo della mostra che l’artista aveva appena finito di inaugurare nella città di Krefeld, *Monochrome und Feuer*, con una dedica. Cfr. B. Corà, G. Perlein (a cura di), *Yves Klein. La Vita, la vita stessa che è l’arte assoluta*, 28 aprile-4 settembre 2000, Musée d’art moderne et contemporain de Nice, 23 settembre-10 gennaio 2001, Museo Pecci, Prato, Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000, p. XIV.

²⁴ Gli studiosi mancano di rilevare che così come i curatori delle mostre scelgono cosa può e non può essere esposto, così fanno i direttori delle sale *ex-voto* dei santuari.

²⁵ La Naviglio-Venezia, per la cui inaugurazione aveva dipinto i *Val Morel*. Cfr. L. Viganò, *Postfazione. Dino Buzzati e il dono della vita*, in D. Buzzati, *Val Morel*, cit., pp. 93-110, in dettaglio pp. 94-95.

preghiera, piegata a fisarmonica.²⁶ Nella parte più bassa sono posti, su di un letto di IKB, tre piccoli lingotti d'oro. È l'oro proveniente dalle prime quattro *Zone*: sono parte di una precedente opera di Klein non ancora conclusa. La preghiera contenuta nell'*Ex-voto* ce ne spiega l'origine.

Trattasi di una parte della *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, appunto, la 'sensibilità pittorica immateriale' di Klein, una delle opere dell'artista. Le *zones* erano di dimensioni diverse, a ogni dimensione corrispondeva una quantità d'oro, quest'oro era il prezzo della 'zona'. Per documentare lo scambio, oltre a un testimone, Klein rilasciava una ricevuta. Avuti l'artista l'oro e il cliente la ricevuta, l'artista disperdeva l'oro in ambiente aperto, il cliente bruciava la ricevuta. Solo allora l'opera diveniva completa.²⁷ Naturalmente, non tutti accettarono questo spettacolo pagato in oro e non resistettero alla tentazione di conservare la ricevuta, così le prime quattro ricevute non furono bruciate. Klein in quel caso, buttava via nella Senna solo una metà dell'oro a lui trasferito, riservandosi l'altra metà a titolo temporaneo. L'oro di chi non volle credere al trasferimento delle *Zone di sensibilità pittorica* – forse anche loro un po' 'causa persa' – venne rifiuto nei lingotti custoditi nell'*Ex-voto*.

Iconograficamente, l'*Ex-voto* è diffuso principalmente con la sola immagine dall'alto, perciò la complessa volumetria della scatola non è intuibile. Ha particolare circolazione una foto di David Bordes scattata nel 1999 in cui l'*ex-voto* è sulle ginocchia di suor Andreina, seduta su una sedia spalle al muro. I tre elementi, l'*Ex-voto*, la suora e le pareti della camera, in rapporto fra loro, offrono un'idea delle dimensioni, delle proporzioni e dell'artigianalità dell'opera.

Buzzati inizierà a dipingere i suoi *ex-voto* nell'estate del 1970. L'occasione nasce dalla commissione del gallerista Renato Cardazzo, amico di Dino Buzzati. L'incarico riguarda l'inaugurazione della galleria Naviglio di Venezia, il 3 settembre 1970. Dai risvolti di copertina dell'edizione Garzanti del 1972 abbiamo la descrizione dell'incarico fatta di suo pugno.

A due passi dalla Fenice, Cardazzo ha comprato una piccola graziosissima casa antica, l'ha completamente svuotata e ne ha fatto una specie di torre, quattro vani, uno sopra l'altro: che costituiscono la Galleria. Lui pensava a una storia che cominciasse al pianterreno e che si sviluppassero per le scale e poi al primo piano, al secondo ed eventualmente al terzo. Ci sarebbero voluti più di trenta quadri. E non era facile inventare una storia con un capo e una coda, da tradurre in una trentina di immagini. Stavo per rinunciare, quando mi è venuta l'idea di un piccolo santuario di montagna dispensatore di grazie; e dei relativi miracoli che si potevano appunto raccontare in altrettanti *ex-voto*. Santuario che non esisteva, ma che in fondo poteva anche esistere; miracoli mai avvenuti ma che mi offrivano l'occasione di presentare le situazioni, i personaggi e gli ambienti che a me vanno più a genio.

La mostra si intitolerà *Miracoli inediti di una santa* e il catalogo riporterà ventisei dei trentaquattro dipinti esposti. A un anno dall'esposizione – con il riutilizzo dei trentaquattro quadri esposti, l'aggiunta di altri cinque dipinti votivi, di didascalie e di un racconto con funzione proemiale²⁸ – nasceranno *I miracoli di Val Morel*.

Sia le didascalie che i dipinti sono elementi complessi. *Storie dipinte* di Roberta Coglitore, ad esempio, mette in risalto come la didascalia faccia intervenire, tramite

²⁶ Il testo completo e tradotto della preghiera è consultabile sul sito web NouveauRealisme.weebly.com, frutto 'della completa revisione e trascrizione' della tesi di laurea in Storia dell'arte di Tino Bonomi, al cui progetto ha collaborato anche Restany. T. Bonomi, *Nouveau Réalisme*, <http://nouveaurealisme.weebly.com/> (26 maggio 2018).

²⁷ Dino Buzzati è stato il primo a completare il rito, cfr. R. Coglitore, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, edizioni di passaggio, 2012, p. 125.

²⁸ Nell'introduzione, intitolata *La spiegazione*, Buzzati ci racconta come il suo personaggio autofinzione abbia trovato questi *ex-voto* in un'edicola di campagna e, reputandole curiose, abbia poi deciso renderle pubbliche. Cfr. D. Buzzati, *La spiegazione*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 7-12.

i diversi registri da cui è composta – cronachistico, scientifico, letterario, ma non solo – elementi ironici e metadiscorsivi nella lettura del dipinto.²⁹ Questi intervengono nella lettura del quadro a volte confermando la storia narrata dal quadro, a volte negandola, parzialmente o integralmente. Il risultato complessivo è la mescolanza continua di vero e verosimile, che spiazza i medesimi orizzonti d'attesa appena costruiti nell'esperienza del lettore.³⁰ Sia indicativa la prima tavola, *Il colombre*.³¹ Secondo un procedimento tipico della letteratura fantastica,³² sono molti i registri che intervengono in queste righe: il registro artistico – è diverso o uguale alla Balena Bianca? –, quello letterario – ma cos'è la Balena Bianca? –, quello scientifico – esistono degli studiosi del Colombre? –, quello teologico – Santa Rita da Cascia ha devoti in Romania? – ed ognuno di questi registri modifica la lettura complessiva di tutto l'*ex-voto*, agendo come modalità d'uso, perciò di lettura, del dipinto. La didascalia, invece di spiegare, quale è la sua funzione canonica, confonde e moltiplica quanto il quadro ci suggerisce, a sua volta creando sempre un nuovo quadro, a seconda di quale registro il lettore propenda. Procedendo con un esempio, la didascalia, periodo per periodo, informa il lettore della disuguaglianza fra il Colombre e la Balena Bianca. Il lettore, a sua volta, cosa deduce da tale insistenza? Che centrale nella tesi del compilatore della didascalia, che sembra difendere a spada tratta il pittore dell'*ex-voto* – ‘chechché ne dicano certe ristrette cerchie di studiosi’ – a costo di inimicarsi qualche lettore che sembra avere bene in mente, addossandosi a sua volta il rischio di sembrare poco attendibile – tanta è la foga con cui porta avanti le sue tesi –, è l'originalità, il non statuto di copia del Colombre. Al di là di quanto può sembrare buffa o infida tale posizione – buffa perché il lettore non ha mai pensato che una figura pittorica potesse essere uguale ad una figura letteraria, infida perché pur non avendo mai pensato a ciò è esattamente ad un lettore diffidente che il compilatore didascalico si rivolge, perciò, anche se non esiste, lo crea, autoposizionandosi nel luogo del ‘credibile’, contro colui che non dà ‘credibilità’ –, il tema centrale è la contraffazione, tema cocente in arte negli anni Sessanta. *Il colombre*, perciò, riflesso sotto questo registro, si rileva essere un'occasione di dibattutto sulla fine del concetto di autorialità, in un universo artistico in cui l'arte si fa, ad esempio, tramite la performance, o il riuso a fine artistico di materiale che serve ad altro (Duchamp), magari pubblicitario (Warhol), o vignettistico (Lichtenstein) e in cui l'arte non è più pittura, ma qualcos'altro. L'esistenza del *Colombre* è senza dubbio ‘autonoma’, citando alla lettera la didascalia, ma di che tipo di esistenza si tratti è un problema non da poco. Potremmo approfondire un altro percorso, un altro registro, e vedremo *Il Colombre* riflettere altre problematiche in maniera altrettanto energica.

I dipinti posseggono molte delle proposte iconografiche care a Buzzati, dalla metafisica alla pop art, da cui riprende la scelta di materiale pittorico proveniente dal mondo della pubblicità o dai fumetti. Due casi possono essere rappresentativi di questa ricerca autoriale di immagini provenienti da repertori meno comuni alla storia dell'arte: l'*ex-voto* de *La bottiglia*,³³ la cui forma grafica, come notato, proviene da

²⁹ Cfr. R. Coglitore, *Storie dipinte*, cit., p. 122.

³⁰ *Ivi*, p. 138.

³¹ Cfr. Buzzati, *Il colombre*, in: *idem, Val Morel*, cit., pp. 14-5 e M. Perale, ‘Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del “Colombre”’, in: *Studi buzzatiani*, 9 (2004), pp. 30-41.

³² Cfr. M.-H. Caspar, ‘Letture della novella il “Colombre” di Dino Buzzati’, in: *Agorà*, 26-27 (1982), pp. 29-45, cfr. S. Lazzarin, *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XXème siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 36. Sia Lazzarin che Coglitore infatti si rivolgono ai noti studi di Genette per chiarire le caratteristiche intertestuali e ipertestuali presenti nell'opera di Buzzati parlando di *pastiche*. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³³ Cfr. Buzzati, *La bottiglia*, in: *idem, Val Morel*, cit., p. 88-9.

immagini popolari molto diverse, da un liquore e da uno sciroppo;³⁴ oppure *Una ragazza rapita*,³⁵ dove l'opera di Lichtenstein è in primo piano,³⁶ nel volto femminile, unico elemento in stile fumettistico, truccato, ingrandito, evidentemente spaventato.

Poco convenzionale è l'incidenza di Santa Rita che, a volte, per contrastare i fantastici e ordinari mostri degli *ex-voto* buzzatiani – alcuni interni alla narrativa buzzatiana come il *Colombre*, alcuni interni alla letteratura a lui cara come il *Vecchio della Montagna*,³⁷ alcuni provenienti dal mondo della pittura come *Il pettirosso gigante*,³⁸ altri completamente banali e ordinari come ne *Il Pio Riposario*³⁹ – o non basta a se stessa e ricorre ad armi,⁴⁰ o è ingannata e si sbaglia,⁴¹ o è inutile, e si arrabbia con chi l'ha invocata.⁴²

D'altra parte, com'è già stato fatto notare,⁴³ l'*ex-voto* di Klein è una *reductio* del suo intero percorso da artista. I tre colori sono parte dell'opera di Klein che, dopo Krefeld, ribattezzerà tutta la sua ricerca cromatica all'insegna del rosa, dell'oro e del blu;⁴⁴ l'oro è il frutto della *Zone de sensibilité picturale immatérielle*. La preghiera è l'elenco e la spiegazione di tutto questo: Yves consegnando simboli della sua opera a Santa Rita, consegna alla santa tutta la sua opera in cerca di protezione; ‘perché le mie opere divengano sempre più belle’, come recita la preghiera. Così, alla stessa maniera, secondo la tesi di Lardo, i *Val Morel* rappresentano una sorta di ‘mnemoteca’,⁴⁵ testuale e iconografica, dell'opera di Buzzati.

Conclusioni

Secondo la tesi di *Fuori Cornice* la sperimentalità dell'*ex-voto* come oggetto artistico, la sua bellezza come oggetto d'arte, è tutelata, visibile, se nessuna delle sue caratteristiche popolari vengono infrante – anonimato, elementi canonici, luogo d'esposizione –; contemporaneamente, deve essere rispettata la natura di performance dell'*ex-voto*; l'oggetto votivo per essere risorsa dell'arte contemporanea deve essere performance, oggetto spostato dal suo contesto di funzione e rifunzionalizzato, tramite un nuovo contesto che ne esalti caratteristiche altre e nuove.

³⁴ Cfr. M. E. Zucco, ‘Fonti iconografiche della pittura di Dino Buzzati’, in: *Studi buzzatiani*, 2 (1997), pp. 34-71, nello specifico, p. 55 e figg. 10 e 12 e M. Filippi, ‘Specialità mediche e cultura medica nelle inserzioni su “La Domenica del Corriere”’ in: *Medicina e Storia*, 9 (2005), pp. 5-33, in particolare p. 19.

³⁵ Cfr. Buzzati, *Una ragazza rapita*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 24-25.

³⁶ Cfr. R. Lichtenstein, *Ragazza che annega*, New York, Museum of Modern Art, 1963.

³⁷ Cfr. Buzzati, *Il Vecchio della Montagna*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 38-9, soggetto proveniente da de Quincey, cfr. Th. De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, traduzione di Massimo Bontempelli con uno scritto di M. Praz, Milano, SE, 1987, p. 25 e nota allegata.

³⁸ Cfr. Buzzati, *Il pettirosso gigante*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 52-53 e R. Magritte, *La Clairvoyance*, 1936, Art Institute of Chicago, oppure R. Magritte, *Le principe d'incertitude*, 1944, Getty Museum.

³⁹ Cfr. Buzzati, *Il Pio Riposario*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 80-81.

⁴⁰ Ricorre ad una scopa per “discacciare” il Vecchio della Montagna, vedi nota 34.

⁴¹ Cfr. Buzzati, *I rinoceronti*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 32-33.

⁴² Cfr. Buzzati, *Serata asolana*, in: idem, *Val Morel*, cit., pp. 42-43.

⁴³ Cfr. Th. De Duve, ‘Yves Klein, or The Dead Dealer’, traduzione di R. Krauss, *October*, 49 (1989), pp. 72-90 e J. Hugues, ‘Immaterial Religion - Yves Klein's Ex-voto to St Rita of Cascia’, *Material religions*, <http://www.campaniasacra.org/article/yves-kleins-ex-voto-to-st-rita-of-cascia> (23 maggio 2018).

⁴⁴ È il risultato critico a cui è giunta Camille Morineau, dopo le ricerche svolte in occasione della mostra da lei curata nel 2006 al Centre Georges Pompidou. Cfr. Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*. Paris, Centre Georges Pompidou. 2006. Il contributo specifico, il solo intervento che tratta dell'*ex-voto*, è C. Morineau, ‘Le bleu, l'or et le rose: comment appropriation rime avec sublimation’, in: *Yves Klein*, cit., pp. 156-163.

⁴⁵ Cfr. C. Lardo, “*Ci vorrà naturalmente una guida*”. *Memoria e dialoghi nell'opera di Dino Buzzati*, Studium, Roma 2014, p. 12. La definizione di ‘mnemoteca’ nasce in A. P. Zugni Tauro, ‘L'affabulazione fantastica ne “I miracoli di Val Morel”’, in: *Il Pianeta Buzzati. Atti del Convegno internazionale di Feltre e Belluno*, 12-15 ottobre 1989, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 343.

Ma se il *ready made* è un oggetto comune che trasmigrando dal proprio ambiente d'utilizzo ad un nuovo contesto perde il suo valore d'uso originale per acquistarne un altro tutto nuovo, e Buzzati ha collocato un *ex-voto* in una galleria mentre Klein lo pone in un santuario, in quale dei due ambienti l'*ex-voto* è inusuale, chi dei due ha usato performativamente il genere votivo? Il santuario è dove l'*ex-voto* "funziona" in quanto dono; il museo è dove l'*ex-voto* è "esposto", perde la sua funzione di dono e diventa oggetto da vedere e da esporre, e ciò è esplicito ne *La spiegazione*.

Se prendo come esempio rivelatore proprio Santa Rita da Cascia, quale dei due esempi approfondisce la sua figura, quale dei due *ex-voto* offre allo spettatore qualcosa di non ancora osservato? Le due rappresentazioni di Santa Rita testimoniano di quanto affermato sugli *ex-voto*: là dove il contesto d'uso è effettivamente cambiato, l'immagine di Santa Rita è mutata. Così si scopre che per Klein è davvero una santa capace di operare nel campo dell'impossibile; tanto che Klein gli consegna l'oro che i suoi clienti mal fidati non hanno voluto vedere gettato nella Senna. Per Buzzati invece è una santa a cui l'impossibile ogni tanto è permesso, ma a cui soprattutto è possibile sbagliare, capace di arrabbiarsi, infuriarsi, interagire con altre figure simboliche, può vincere e soprattutto perdere.⁴⁶

In conclusione, sia Klein che Buzzati hanno contaminato col loro linguaggio artistico quello devazionale e viceversa, usando lo stesso procedimento, di tipo operativo, performativo, per creare arte a partire da un oggetto interno a pratiche culturali non prettamente artistiche. Certamente, i due movimenti sono diversi: il francese porta la sua opera, d'origine popolare, in un contesto votivo; l'italiano, invece, porta una pratica del contesto votivo popolare dal santuario al luogo adibito alla fruizione dell'arte, sia tramite il linguaggio dell'opera che tramite la sua finalità.⁴⁷ Eppure, allo stesso tempo, si tratta di due operazioni esteticamente affini. Esse non ricorrono alla dicotomia fra arte alta e arte bassa, ma attingono alla cultura popolare per creare opere d'arte, il primo assecondando le credenze familiari, il secondo percependo, da autore sensibile al genere fantastico, le potenzialità artistiche della santa dei casi impossibili. Così scopriamo che tutte le accezioni culturali con cui l'*ex-voto* è stato trattato – dal 'survival' al 'Nachleben', dal 'phasma' all'informe – sono recuperate dalla pratica artistica stessa e l'*ex-voto* migra dalla cultura popolare alla riflessione sull'arte contemporanea, con un movimento che è anche retroattivo, avvicinando quest'ultima a pratiche che le sono per lo più estranee, ma in grado, con le loro problematicità, di suscitare molteplici interrogativi.

⁴⁶ A conclusioni simili arriva *Storie dipinte*, che ricorda come 'un'inversione di valorizzazione è addirittura necessaria alla permanenza delle forme artistiche', cfr. Coglitore, *Storie dipinte*, cit., p. 124.

⁴⁷ Buisine interpreta il linguaggio votivo devazionale di Klein come perfetto esempio di fede cattolica apostolica romana. Alla luce di quanto detto, sulla preesistenza dell'*ex-voto* alla nascita della religione cattolica e sull'ambiguità di questa verso l'*ex-voto*, ci pare appropriato ricordare anche come 'la territorializzazione delle religioni comportava la loro acculturazione o, per usare un termine più attuale, inculturazione (in quanto si installavano in una cultura già esistente)' e non viceversa, cfr. O. Roy, *Santa ignoranza*, trad. M. Gaureschi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 23. In questo ci discostiamo da Buisine, che vede nell'*ex-voto* un perfetto esempio di religione cattolica apostolica romana, cfr. Buisine, 'Il blu, l'oro, il rosa: i colori dell'icona', cit., p. 22.

Parole chiave

ex-voto, Santa Rita da Cascia, Yves Klein, Dino Buzzati, arte contemporanea

Giovanni Galeano, nato a Messina, è laureato all'Università di Bologna. In sede di laurea magistrale ha discusso una tesi in Letterature Comparate su alcune occorrenze dell'*informe* di Rosalind Krauss ne *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati. Co-fondatore e direttore della rivista ed associazione studentesca *Fornofilia e Filatelia*, ha approfondito anche tematiche riguardanti il paesaggio nel cinema e l'importanza del paratesto nell'opera letteraria.

Giovanni Galeano
Largo dei Caduti del Lavoro 3
c/o Renda, 40122 Bologna (Italia)
gg.giovannigaleano@gmail.com

SUMMARY**The Saint of the Desperate Cases and Lost causes**

Artistic Uses of the ex-voto in *Ex-voto offert au sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia* by Yves Klein and *I Miracoli di Val Morel* by Dino Buzzati

This article presents a comparative study on Yves Klein's *Ex-voto offert à Sainte-Rita de Cascia* and Dino Buzzati's *I miracoli di Val Morel*. Firstly, it discusses how the votive forms of *ex-voto* circulate in contemporary art, following previous researches on the insertion of non-artistic elements in art by Julius von Schlosser and Georges Didi-Huberman. Secondly, it accounts for the interpretation of *ex-voto* as a performative art in a comparative analysis of Klein's and Buzzati's artworks. Finally, with a focus on *Il colombre* by Buzzati and the *offert* composed by Klein, it draws conclusions on the transformation of the *ex-voto* from devotional to contemporary art forms in both authors.

Nanni Moretti in France Industrial and Cultural Models of an Italian Auteur's Success Abroad

Valerio Coladonato & Damiano Garofalo

Introduction*

The last 4 films directed by Nanni Moretti – *La stanza del figlio* (2001), *Il caimano* (2006), *Habemus papam* (2011), and *Mia madre* (2016) – have all made the top 20 of Italian cinema's box office results in France in the last 20 years. This invites further inquiry into the circulation and impact of Moretti in the French cultural context, as an emblematic case study of how the notion of the “Italian auteur” is constructed abroad. Going beyond the success of his films at the Cannes Film Festival and the institutional retrospectives (such as the one at the Cinémathèque Française in September 2011), we will focus on domains that are less known but equally influential. The visibility of Moretti, in fact, depends on a larger media presence than that of the specialist press (such as the numerous articles in *Cahiers du cinéma* and *Positif*): TV airings of his films, interviews in various media, his presence in newspapers and cultural magazines, his festival participations, marketing strategies and theatrical distribution, and so on.

This paper's objective, then, is twofold: on the one hand, to trace the multiple ways in which Moretti's work circulates in France, including theatrical and televised distribution; on the other, to highlight the forms of construction of his “star” image in this specific cultural context. For these purposes, in the first two sections we adopt a media industry perspective, based on quantitative data of film distribution and television broadcasts. A second part, composed of sections 3 and 4, focuses on qualitative sources through a cultural studies methodology. This integrated approach aims to investigate how industrial strategies intersect with the cultural repercussions of Italian cinema's circulation abroad, through a case study characterized by multiple exchanges between Italy and France.¹

* This article is part of a three-year research project funded by the Italian Ministry of Education, Universities and Research titled ‘International Circulation of Italian Cinema’ (www.italiancinema.it). Though the two authors contributed equally, conceiving and discussing the entire essay jointly, as is customary we specify that Damiano Garofalo wrote sections 1 (Contemporary Italian Cinema Abroad) and 2 (The Circulation of Italian Cinema in France), and Valerio Coladonato wrote sections 3 (The Personal and the Political) and 4 (The Celebrification of an Italian Auteur). The authors would like to thank Dom Holdaway, Pietro Masciullo, and Massimo Scaglioni for their comments on an earlier draft.

¹ See the reflections on the integrated approach suggested by T. Schatz, ‘Film Studies, Cultural Studies, and Media Industries’, in: *Media Industries Journal*, 1, 1 (2014), p. 40.

1. Contemporary Italian Cinema Abroad: Models of Circulation

Looking at the last ten years' theatrical admissions of Italian cinema abroad (2007-2017), an almost perfect correlation exists between the ten most popular Italian films globally and the top ten in Europe. Both top tens include films directed by Matteo Garrone, Luca Guadagnino, Nanni Moretti and Paolo Sorrentino – all of whom can be easily included in the category of the so-called auteurs. On the other hand, the comparison of the performance of Italian films abroad and their results in the domestic market reveals a total lack of consistency. While popular cinema and comedies in particular are greatly appreciated in Italy, auteur cinema remains the most exported category: despite its limited economic impact in the global box office, the latter is still culturally influential in defining the image of Italy abroad.²

Title	Year	Director	EU Markets	EU Admissions
<i>To Rome with love</i>	2012	Woody Allen	28	3.778.286
<i>Youth</i>	2015	Paolo Sorrentino	31	1.947.532
<i>Gomorra</i>	2014	Matteo Garrone	26	1.749.011
<i>La grande bellezza</i>	2013	Paolo Sorrentino	31	1.547.792
<i>Winx Club: Il segreto del regno perduto</i>	2007	Iginio Straffi	21	1.375.644
<i>Habemus papam</i>	2011	Nanni Moretti	26	1.293.172
<i>Winx Club 3D: Magica avventura</i>	2010	Iginio Straffi	18	1.104.610
<i>Pranzo di ferragosto</i>	2008	Gianni Di Gregorio	18	916.169
<i>Gladiatori di Roma</i>	2012	Iginio Straffi	7	812.944
<i>Io sono l'amore</i>	2009	Luca Guadagnino	22	812.040

Tab. 1: Top 10 Italian films circulated in EU markets (excluding Italy) per theatrical admissions, 2007-2016
[Source: LUMIERE Pro, European Audiovisual Observatory, Council of Europe]

If we count the number of spectators for Italian films distributed in the relevant European country in relation to the total number of spectators for other non-national European films, Italian cinema reaches its highest scores in Greece, Switzerland and The Netherlands. While in the case of Switzerland there are obvious linguistic reasons, in Greece the statistic is skewed by the success of *Quo Vado?* (2016, Gennaro Nunziante), starring Checco Zalone (one of only a few cases where an Italian comedy found success abroad). The Netherlands, on the other hand, fit into a more homogenous European trend, which sees Garrone, Sorrentino, Guadagnino and Moretti among the most appreciated directors. These data reveal the relatively low

² It must also be noted that, on a closer inspection, the tendency of Italian auteur cinema's relative success in the United States and western Europe doesn't correspond to a similar success in countries with a higher level of intensity in terms of distribution of Italian films: in the latter countries, the impact of Italian auteur cinema seems to be thinned by the exceptional presence of Italian popular cinema. See the infographic published in: 'The Global Circulation of Italian Cinema', *International Circulation of Italian Cinema*, 13 June 2018, URL: <https://www.italiancinema.it/the-global-circulation-of-italian-cinema/>.

level of Italian film distribution within the context of European cinema, in terms of limited circulation and little capacity to penetrate markets or, indeed, to create successful products.³

Country	Number of imports from Italy	Number of admissions for Italian films	Intensity of distribution of Italian films (in %)
Switzerland	345	1.725.108	6,0
Greece	65	866.656	5,7
Netherlands	149	1.925.523	5,1
Poland	66	2.267.252	4,5
Slovenia	46	129.169	4,3
Spain	199	5.217.026	4,1
Portugal	168	753.416	4,0
Bulgaria	26	194.392	3,6
Belgium	89	838.522	3,5
France	256	8.870.448	3,3

Tab. 2: Number of spectators for the Italian films distributed in the relevant European countries in relation to the total number of spectators for European (non-national) films (2007-2016)
 [Sources: LUMIERE Pro, European Audiovisual Observatory, Council of Europe; International circulation of Italian Cinema, www.italiancinema.it]

Taking into consideration both these data and the global trends of European national cinemas in the digital age, the Italian case seems to fit into two (apparently) opposite patterns. On the one hand, small national cinemas remain strong: their films, even if not attractive for the global market, enjoy great success in terms of domestic admissions.⁴ Alan O’Leary highlighted that this kind of contemporary Italian cinema is ‘consumed almost exclusively within Italy itself and is all-but-invisible outside it. It is dominated by comedies, sometimes with a limited target market of younger people, sometimes [...] characterized by multiple address to all the family’.⁵ On the other hand, we witness transnational film practices that attempt to produce a certain European taste, based above all on auteur *cinema* – a category that mostly circulates through film festivals and global arthouse cinephilia. Many of these films, especially those that are internationally co-produced, have the goal of developing, as Rosanna Maule observes, ‘a transnational mainstream model of production and distribution through transnational systems of subsidies and special programmes’.⁶

³ See the infographic published at ‘The European Audience of Italian Cinema’, *International Circulation of Italian Cinema*, 10 June 2018, <https://www.italiancinema.it/the-european-audience-of-italian-cinema/>

⁴ On the historical features of “national cinema”, see A. Higson, ‘The Concept of National Cinema’, in: *Screen*, 22 (1989), pp. 36-46.

⁵ A. O’Leary, ‘What is Italian Cinema?’, in: *California Italian Studies*, 7, 1 (2017), p. 2.

⁶ R. Maule, *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 91.

Indeed, these latter transnational film practices give rise to two different trends in the circulation of Italian auteur cinema: a) one that we can define as the “French circulation model”, where Italian films seem to follow an arthouse European circuit, made of international film festivals and awards, film institutes and cinematheque events and screenings, and obviously the critical reception of these films in cinephile magazines; b) secondly, an “Anglo-American circulation model”, to which corresponds the worldwide circulation of Italian products filmed in English and/or with an American cast corresponds. Although these are currently the most successful models for the circulation of Italian cinema abroad, the number of admissions mentioned above remind us that they remain relatively marginal practices on a global scale. It is also interesting to notice that both of these contemporary models of circulation do not neatly fit into the historical patterns described by Elsaesser, such as the ideological opposition between European arthouse cinema and the Hollywood market, or the identification of specific national brands with arthouse cinema.⁷ In order to better understand the first of these two trends (the one that we have labeled as the “French circulation model”), we will now delve into the details of our case study.

2. The Circulation of Italian Cinema in France: The Case of Moretti’s Last Four Films

Looking at the top 20 of Italian cinema’s admissions in France in the last 20 years, we can highlight several elements of interest. First of all, most of the films in this ranking can be categorized as arthouse films. Indeed, there are nearly no comedies, with the exception of two animation films – *La gabbianella e il gatto* (1998, Enzo D’Alò), 11th place, and *Winx Club – Il segreto del regno perduto* (2007, Iginio Straffi), 7th place – and three of Roberto Benigni’s films – *La tigre e la neve* (2005, 5th place), *Pinocchio* (2002, 13th place) and, of course, *La vita è bella* (1997, 15th place).⁸ Benigni’s case is interesting precisely because of his hybrid image as both a comedian and an auteur, as well as the double-edged success of his films in France (largely loved by the audiences, rather despised by the critics).⁹

The most recurrent name in this list is, however, that of Moretti: let us turn to a discussion of his impact in French media industry, considering both theatrical admissions and the model of co-production, distribution, and circulation of his films.

⁷ For this perspective, see T. Elsaesser, *European Cinema: Face To Face With Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 13-31.

⁸ All the theatrical data on admissions of films released in Europe are extracted from the digital database LUMIERE Pro, European Audiovisual Observatory, Council of Europe; also information on production and distribution companies discussed below comes from this database, while data on numbers of theatrical copies were found in the yearly publications *L’annuel du cinéma*, Paris, Les fiches du cinéma, available at the Centre national du cinéma et de l’image animée.

⁹ For example, on the critical reception of *La vita è bella* in France, see G. Lichtner, ‘*La vita è bella* (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell’amnesia’, in: *Cinema e storia*, 2 (2013), pp. 69-84.

Title	Prod. Year	Director	Prod. Countries	Admissions in France
<i>La stanza del figlio</i>	2001	N. Moretti	IT / FR	780.660
<i>Habemus Papam</i>	2011	N. Moretti	IT / FR	749.579
<i>Respiro</i>	2002	E. Crielese	IT / FR	622.261
<i>To Rome with Love</i>	2012	W. Allen	IT / US / ES	559.784
<i>La tigre e la neve</i>	2005	R. Benigni	IT	496.004
<i>Gomorrah</i>	2008	M. Garrone	IT	453.599
<i>Winx Club</i>	2007	I. Straffi	IT	395.097
<i>Pranzo di ferragosto</i>	2008	G. Di Gregorio	IT	381.854
<i>Youth</i>	2015	P. Sorrentino	IT / FR / GB / CH	373.748
<i>Romanzo Criminale</i>	2005	M. Placido	IT / FR / GB	360.671
<i>La gabbanella e il gatto</i>	1998	E. D'Alò	IT	358.811
<i>Mia madre</i>	2015	N. Moretti	IT / FR	293.999
<i>Pinocchio</i>	2002	R. Benigni	IT / FR / DE	293.918
<i>La vita è bella</i>	1997	R. Benigni	IT	270.278
<i>L'ultimo bacio</i>	2001	G. Muccino	IT	258.089
<i>Il caimano</i>	2006	N. Moretti	IT / FR	238.691
<i>La meglio gioventù</i>	2003	M.T. Giordana	IT	238.473
<i>Nuovomondo</i>	2006	E. Crielese	IT / FR	213.978
<i>Callas Forever</i>	2002	F. Zeffirelli	IT / GB / ES / FR	205.009
<i>La grande bellezza</i>	2013	P. Sorrentino	IT / FR	202.921

Tab. 3: Top 20 Italian films admissions in France (1997-2016)
 [Sources: LUMIERE Pro, European Audiovisual Observatory, Council of Europe]

La stanza del figlio is the most watched Italian film in France from 1998 to 2017. Whereas the Italian admissions were around 1.154.241, French cinema theaters admitted 780.660 spectators in total, with the 52nd box office result of the year. As a result, France was the second country all over the world – after Italy, obviously – in terms of admissions for this film. The first reason for the great success of *La stanza del figlio* can be found in the film's victory of the Palme d'Or in 2001 – the only

Italian victory in 22 years, since Ermanno Olmi's *L'albero degli zoccoli* in 1978. The day after its premiere in Cannes (18th May), it was released in 100 copies by Bac Films – which was one of the film's co-producers – with the title *La chambre du fils*.¹⁰

The co-production deal plays a strategic role on several levels. As Marco Cucco noted, 'though Italy is one of the five leading European countries, and therefore contributes significantly to the rest of the continent's film production and box-office takings, the other four (France, Germany, Spain and the UK) realize significantly more co-productions'.¹¹ While this seems to represent a big missed opportunity for Italian cinema, we should also note that over the last ten years France has been the main, if not almost the only, partner in co-productions. As noted by Tiziana Ferrero-Regis, 'for Italian producers and directors, co-producing with France means that they can take advantage of many incentives destined to French cinema, including a direct support to distribution and exhibition of co-productions'.¹² This is obviously because France is the most important player in the European film industry, also thanks to its solid system of public funders and private film companies. As Cucco observed, 'co-producing with France enables better-financed products, as well as the possibility to rely on qualified professionals, to access the profitable French market, and to sell films to third countries'.¹³

The importance of co-production with French companies is even clearer if we consider the whole distribution and circulation strategies of these films. Moretti, Sorrentino, and Garrone (among others) have benefitted from their presence in the French film industry as a guarantee of international exposure for their films. In this multi-stage industrial process, the recurrent participation at the Cannes Film Festival, as well as the French theatrical releases and TV broadcastings of the same titles, represent the natural outcome of a very precise industrial pattern.¹⁴ This tendency is particularly true for – and modeled by – the circulation practices of Moretti's films in France.

Following the path traced by Moretti's previous film, *Il caimano* had its premiere at Cannes on 22 May 2006. In the days immediately afterwards, the film is theatrically released, again by Bac Films, in 200 rental copies. Despite the doubled number of copies (200 for *Il caimano* against 100 for *La stanza del figlio*), the former's admissions (238.691) were almost four times less than those of the latter. Even if it didn't match *La stanza del figlio*'s outstanding average admissions (7.806 per rental copy), *Il caimano* still remains in the top 20 of Italian film admissions in France in the last 20 years, with the average of 1.193,4 admissions per rental copy. Compared with the previous film, the co-production of *Il caimano* was developed even further: six French producers and distributors joined in¹⁵ (while the majority stake remained again in Italian hands, with the direct involvement of Sacher Film).

¹⁰ Another French co-producer was Studio Canal+ (a French pay-TV network owned by Vivendi), but the majority stake remained in Italy, with Sacher Film (an independent production and distribution company founded by Moretti himself in 1987) with the collaboration of Rai Cinema (the film production company of the Italian public service broadcasting) and Tele+ (a pay-TV network).

¹¹ M. Cucco, 'The Many Enemies of Co-productions in Italy: Moviegoers, Broadcasters, Policymakers and Half-hearted Producers', in: J. Hammett-Jamart, P. Mitric, E. Novrup Redvall (eds.), *European Film and Television Co-production. Policy and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 2018 [in print].

¹² T. Ferrero-Regis, *Recent Italian Cinema. Spaces, Contexts, Experiences*, Leicester, Troubador, 2009, p. 73.

¹³ Cucco, 'The Many Enemies of Co-productions in Italy', cit.

¹⁴ On the role of the Cannes Film Festival as the most important cultural legitimization agent for European cinema, see M. De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pp. 85-121.

¹⁵ The six companies were: Bac Films (the French distributor), Stéphan Films (a production company funded by the French director and screenwriter Vera Belmont), France 3 Cinéma (the second largest

We can observe similar patterns also in the last two of Moretti's films: both *Habemus papam* and *Mia madre* were Italian-French co-productions;¹⁶ in addition, two French TV networks were involved in the co-production of *Mia madre*, pointing to a shift from mainly film industry partners to the wider media industry.¹⁷ Thus, the number of French partners has increased significantly: the two companies for *La stanza del figlio* in 2001 became six for *Il caimano* and *Habemus papam* in 2006 and 2011, up to the eight companies for *Mia madre* in 2015.

As far as their circulation is concerned, the last two films directed by Moretti were distributed by Le Pacte, the above-mentioned company founded in 2007 by Jean Labadie after leaving Bac Films. This attests to the strong personal connection between Moretti and Labadie (which has overcome any distribution agreements or relationship between the respective companies), and even to a larger engagement of Labadie in the circulation of Italian cinema. For instance, he has also distributed the films of Matteo Garrone and Saverio Costanzo in France.¹⁸ Le Pacte distributed *Habemus papam* from September 2011 in 165 rental copies, obtaining 749.579 admissions (average admission per rental copy: 4.542) and reached the 2nd place in the ranking of Italian admissions in France in the last 20 years. The same company distributed *Mia madre* in December 2016 in 184 copies, scoring the more modest number of 293.999 spectators (average admission for rental copy: 1.598). Both films also premiered in competition at Cannes. However, probably due to the change of the distributor, the last two films followed different strategies if compared to the previous ones. For example, *La stanza del figlio* and *Il caimano* were released in France soon after their Cannes premiere, both in May (2001 and 2006); conversely, *Habemus papam* and *Mia madre* were released respectively in September and December. This change of strategy doesn't seem to impact their average admissions per rental copy: while the victory of the Palme d'Or is an undeniable drive for the great theatrical success of *La stanza del figlio* in 2001, it is likely that the presence of the French actor Michel Piccoli as the leading character of *Habemus papam* also represented a strong incentive for French audiences.

French public television channel and part of the Public Service Broadcasting France Télévisions group), with the collaboration of Wild Bunch (a pan-European film distributor established as an independent company by former employees of StudioCanal), Canal+ and CinéCinéma (the current Ciné+, a set of thematic television channels broadcasting movies)

¹⁶ Both films were produced by Sacher Film and Fandango (both Italian) with the participation of Le Pacte and France 3 Cinéma, in collaboration with Canal+, Sofica Coficup (Sociétés de Financement d'œuvres Cinématographiques ou Audiovisuelles, a French investment company created for the collection of private funds for the financing of film production), Backup Media (a French production and distribution company founded in 2002 in order 'to create a bridge between finance and entertainment') and France Télévision.

¹⁷ They were ARTE France Cinéma (the film branch of the public Franco-German TV network) and the above-mentioned Ciné+, with the addition of Palatine Étoile 11 (an independent French film production company).

¹⁸ See, for example, the interview with Jean Labadie by A. Arlettaz, 'Labadie: io, distributore francese Moretti e Garrone li prendo alla cieca', *La Stampa*, 26 May 2015.

Title	Year	Distributor	Copies	Admissions	Average Admissions	TV Appearances
<i>La stanza del figlio</i>	2001	Bac Films	100	780.660	7.806	31
<i>Il caimano</i>	2006	Bac Films	200	238.691	1.193	23
<i>Habemus Papam</i>	2011	Le Pacte	165	749.579	4.542	35
<i>Mia madre</i>	2015	Le Pacte	184	293.999	1.598	29

Tab. 4: The circulation of Moretti's last four films in France

[Sources: LUMIERE Pro, European Audiovisual Observatory, Council of Europe; Centre national du cinéma et de l'image animée, Paris; Institut national de l'audiovisuel, Paris]

Data on the TV appearances of Moretti's last four films also provide useful insight into the wider circulation of his cinema, beyond theatrical distribution.¹⁹ The most broadcasted film since 2001 is *Habemus papam*, with 35 appearances, followed by *La stanza del figlio* (31), *Mia madre* (29) and *Il caimano* (23). More specifically, *Habemus papam* appears 30 times on Canal+ channels (Cinéma, Décalé, Family and even Sport, as well as a free-to-air channel), four times on ARTE (free) and only once on France 3 (free), amounting to a total of 22 satellite and 13 free broadcastings. The TV appearances of the other films are quite similar: *La stanza del figlio* was broadcasted 20 times on Canal+ (Cinéma, Family, Jimmy, D8 and the free-to-air channel), once on Arte (free) and France 3 (free) and nine times between May and November 2008 on TPS Stars), a French general entertainment channel competing with Canal+: this amounts to 22 satellite and nine free broadcastings; *Mia madre* was broadcasted 29 times on Canal+, six on the free-to-air channel and 23 on satellite channels (Cinéma, Décalé, Family); finally, *Il caimano* aired 17 times on Canal+ (4 times free and 13 times on Cinéma, Décalé, Family and Sport), once on France 3 (free) and five times on La Chaîne parlementaire, a French television network covering activity from the National Assembly (LCP) and the Senate of France (Public Sénat), available both through satellite and digital terrestrial television.

This last case is particularly curious, as all appearances of *Il caimano* on La Chaîne parlementaire are concentrated in April 2011. This could be linked to the Italian economic and political crisis of those months, which would lead to the end of Berlusconi's 4th government in November 2011 and his replacement by Mario Monti. Moretti's most political film of those years, *Il caimano*, facilitated discussions of Italian politics and, more in general, Italian topics on television: this is evident if we look at interviews broadcasted in several political or cultural programs, such as *Metropolis* on ARTE²⁰ or *Le grand journal* on Canal+.²¹ Many of them, in fact, focus not only on Moretti's cinema, but also – and even more so after the release of *Il caimano* – relate to him as a political activist of the anti-Berlusconi movement. In order to further investigate this aspect, in the next sections we will integrate this

¹⁹ All data on TV appearances of Moretti's films and interviews come from the database of the French Institut national de l'audiovisuel, Paris.

²⁰ 'È pericoloso Berlusconi', *Metropolis*, ARTE, 9:45 pm, 23 March 2002.

²¹ 'Ségolène Royal, Nanni Moretti, John Turturro, Nathalie Schuck', *Le grand journal*, Canal+, 6:50 pm, 26 November 2015.

media industry approach with a focus on the critical reception of his films and his public image in France as an auteur, intellectual, activist and, at the same time, celebrity.

3. The Personal and the Political: Moretti in the French Cultural Field²²

The enthusiastic reception of Moretti's films in France is emblematic of a long-standing trend in the "discovery" and canonization of Italian cinema, which can be traced back to the postwar period.²³ Since the 1950s, the critical paradigm centered around the *politique des auteurs* has provided a hierarchization of France's cinematic output and a lens through which knowledge about other national cinemas is translated and disseminated. The auteur-centric approach still heavily influences the contemporary circulation of Italian cinema in France, affecting theatrical distribution and the programming of dedicated festivals,²⁴ as well as the critical landscape.²⁵ Given these contextual factors, it is particularly interesting to study the circulation of Moretti's films at the intersection of the two categories mentioned above: "national cinema" and "auteur film". The hypothesis suggested in what follows is that these two notions are not only central in the recognition and appreciation of Moretti in France, but also play a strategic role in legitimizing current hierarchies in the French cultural field. Questioning any fixed meaning or presumed "authenticity" of such categories, we will rather focus on how their functions are similar to that of *invented traditions*, as described by Eric Hobsbawm: 'establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, [...] legitimizing institutions, and [...] the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour'.²⁶

An insight into how "auteur" and "national" cinema work in close correlation is provided by Mark Betz. In his discussion of distribution and screening practices of arthouse European cinema, he argues that such films have been consistently 'left free to carry on as signifiers of stable national cinemas and identities or as gleaming expressions of their auteur's vision, somehow not blurred by the quite specific determinants of cross-national cooperation'.²⁷ This "stabilization" of national belonging in the phase of circulation and reception – by which the name of the auteur anchors the film to a single national canon, despite the international strategy of co-production – remains common to this day, and clearly applies to Moretti's cinema. The importance of the partnership between Italy and France, in fact, is rarely acknowledged or highlighted in the French media coverage of his films. The

²² We borrow here the title of R. Barotsi and P. Antonello's chapter 'The Personal and the Political: The Cinema of Nanni Moretti', in: P. Antonello, F. Mussgnug (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, New York-Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 189-212.

²³ For an historical overview, see O. Forlin, 'Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France', in: *Rives méditerranéennes*, 32-33 (2009), URL: <http://rives.revues.org/2960>.

²⁴ Festivals such as *Annecy Cinéma Italien*, *Rencontres du cinéma italien* in Grenoble, and *Terra di cinema* in the greater Paris area tend to privilege auteur cinema. A notable exception is the *Festival du film italien* in Villerupt, which distinguishes itself by consistently including more "popular" films (see J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghetti, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010).

²⁵ This unbalance emerges clearly in a survey of the presence of Italian cinema in the two prominent journals *Cahiers du Cinéma* and *Positif* (covering the years 2007-2017): R. Catanese and E. Morreale, 'Il cinema italiano e le riviste di critica in Francia e Stati Uniti', paper presented at the conference *Made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano come prodotto culturale*, University of Bologna, June 19-20, 2018. For instance, in 2015, *Cahiers du Cinéma* dedicated 12 pages to an interview with Moretti, out of a total 56 pages dedicated to Italian cinema in the same year; the index of *Positif* shows 22 items related to Moretti (5 of which authored by J. A. Gili and 6 by L. Codelli) in the period 2000-2017.

²⁶ E. Hobsbawm, 'Introduction. Inventing Traditions', in: E. Hobsbawm and T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, [1983] 1992, p. 9.

²⁷ M. Betz, 'The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema', in: *Camera Obscura*, 16, 1 (2001), p. 9.

one context which stands out as an exception is that of the film industry press: for instance, an article from the journal *Écran total* focuses on the key role of Labadie, highlighting that he has distributed Moretti since *Caro Diario* (the budget breakdown for *Mia madre* included in the same article also shows the various forms of financial support received directly or indirectly from the French State).²⁸

In most film criticism and in the generalist media coverage, however, the French contribution appears tied to a single discursive framework: the difficulty of producing politically engaged films in Italy, and the supposedly greater freedom allowed by France's partnership. For *Il caimano*, Moretti decided not to apply for funding from the Italian public network *Rai*, and not to distribute the film in theaters controlled by Medusa (the company integral to Silvio Berlusconi's media empire). Explaining these choices in an interview, he mentioned the goal of 'preserving the independence of [Sacher film]' from the direct influence of Italian politics.²⁹ In a similar vein, a piece in *Le Monde* reported that some sequences of *Habemus Papam* were shot in palazzo Farnese (home of the French embassy in Rome), after the Vatican refused to concede its locations; in the same article, the French ambassador commented that usually similar requests were denied – but the journalist added that, in the case of Moretti, 'a sort of asylum' was granted:³⁰ this type of coverage carries echoes of the historical trend of *fuoriuscismo* (the escape of Italian political opponents to the neighboring country).

Moretti's political engagement is indeed a defining aspect of his presence in the French mediascape.³¹ In a 2003 profile of Sergio Cofferati, the communist newspaper *L'Humanité* featured a picture of the ex-leader of the *CGIL* union with Moretti, as if the celebrity capital and political credibility of the latter could help introduce the former to the newspaper's readership.³² An article in *Le Monde* from the same year included a very selective biographic note of Moretti, highlighting exclusively the political component of his career: '1953, born in Brunico. 1989, *Palombella Rossa*. 1990, *La cosa*, documentary on the transformation of the Italian Communist Party. 1998, *Aprile*. 2002-2003, Organization of the *girotondi*'.³³ Moretti's role as spokesperson of the *girotondi* movement – which demanded changes in the political strategy of the opposition to Berlusconi, and defended (among other things) the independence of public media and institutions – contributed to blurring the "personal" and the "political". An interview in *Télérama*, for instance, read as follows: 'Moretti welcomes us at his place, in Rome; he stands alone at the center of his new apartment, immaculate and empty. A giant cuddly toy gorilla hangs from a trapeze and witnesses the interview. This monstrous Berlusconian King Kong, a

²⁸ Anon., "Mia madre", distribué et coproduit par Le Pacte', in: *Écran total*, 1069, 2 December 2015, p. 16. Among the items listed in the budget we find: 50.000 euros from the *Aide au cinéma du monde* (CNC); 400.000 euros from ARTE, 'which had already supported *Palombella rossa*, *Caro diario* and *Aprile*'; and the support of the Eurimages program (150.000 euros from the French side and 350.000 from the Italian side).

²⁹ F. Lemercier, 'Moretti met le feu aux poudres', *Le Film français*, 2006. Labadie justified the significant investment by Bac Films (20% of the total budget) arguing that *Il caimano* 'reaches a universal dimension, with a general critique of democracies and of their leaders who escape justice'. All translations from French and Italian are ours.

³⁰ P. Ridet, 'Nanni Moretti s'invente un pape "sans aucune référence à l'actualité"', *Le Monde*, April 18, 2010.

³¹ This is the case both in generalist media outlets (see the examples listed below) and in specialist film journals (see for instance E. Renzi and E. Burdeau, 'Opposition, action', *Cahiers du cinéma*, 612 (May 2006), pp. 12-16).

³² A. Mantovani, 'Début d'une tentative de recomposition à gauche', *L'Humanité*, 15 January 2003. At the time, Sergio Cofferati was considered as one of the figures who could aspire to unify the Italian left and defy Berlusconi's hegemony in the political landscape.

³³ F. Colombani, 'Nanni Moretti au chevet de l'Italie', *Le Monde*, June 20, 2003.

Christmas gift from the filmmaker to his son, goes by the sweet name of Navona, the square where everything began...'.³⁴ The TV network ARTE placed him at the intersection of two categories: that of Italian public intellectuals – Moretti's speech from piazza Navona was included in the piece on the Paris *Salon du livre* entitled 'È pericoloso Berlusconi?' –, ³⁵ and that of 'réaliseurs engagés' – a service on "political" filmmakers from the Cannes film festival featured him alongside Ken Loach, Abderrahmane Sissako, Lucas Belvaux, Richard Kelly, William Friedkin, Bong Joon-Ho, Bruno Dumont.³⁶

4. The Celebrification of an Italian Auteur

Other elements point to the fact that Moretti has exceeded these two labels (public intellectual and political filmmaker), crossing over into the category of "auteur as star". This process of celebrification³⁷ has been facilitated by the French cultural landscape, in which 'the intellectual can be elevated to a "star" status that would be unthinkable in many other countries'.³⁸ Film auteurs have benefitted from a fascination that extends well beyond the narrow reach of cinephiles, and relies on a model of 'concentric circles of legitimization'.³⁹ According to Alison Smith, the celebrification of Jean-Luc Godard provided the mold for that of many other auteurs: through the creation of a strongly typed and almost iconic persona, his image 'trickled from the specialist press into more general acceptance'.⁴⁰ This same pattern seems to apply to Moretti: besides discussing the merging of biography and fiction in his films, French media coverage has also focused insistently on Moretti's image (his body, posture, clothes, gestures, voice, etc.). Typically, the attempt is to produce a sense of *closeness* with the celebrity – see for instance the opening paragraph of a *Libération* article: 'At first sight, an agitated body. His foot bounces under the table. He crosses and uncrosses his legs. Through jolted and swinging movements, his chest keeps hitting the back and the arms of the chair. His short-nailed hands run from his beard to his neck. It's odd to see this 1,90-meter carcass, dressed with a sober and somber elegance, seething in such a frenzy'.⁴¹

The fact that Moretti acts in his own films obviously further contributes to popularizing his own image, adding to the 'narratives with biographical resemblance' and the 'characters with (presumed) psychological resemblance to himself' which many auteur films share.⁴² A passage from *Le Monde* captures the degree of *recognizability* he has acquired in France: 'There are no doubts, it's him. The beard, the velvet trousers, the shirt buttoned up to the wrists identify the filmmaker Nanni

³⁴ T. Leclère, 'Signes du temps – rencontre', *Télérama*, 2753, October 16, 2002, p. 16.

³⁵ Other interviewees were Antonio Tabucchi, Umberto Eco, Carlo Lucarelli, Tiziano Scarpa; the reportage was broadcast on ARTE – Réseau 5, as part of the cultural program *Métropolis*, on February 23, 2002. On March 24, 2002, France 2 reported on 'the resistance of the Italian people' and presented Moretti as the leader of the opposition, in a piece entitled 'Front anti-Berlusconi' included in the 8pm newscast.

³⁶ 'Les réalisateurs engagés', in: *Film festival Cannes*, broadcasted on ARTE, May 28, 2006.

³⁷ On the concept of celebrification, see C. Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001. The author highlights the important theoretical differences between the notions of "star" and "celebrity"; here we have decided to use the formula "auteur as star" to remain consistent with the literature on the subject.

³⁸ J. Gaffney, D. Holmes (eds.), *Stardom in Postwar France*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2007, p. 5.

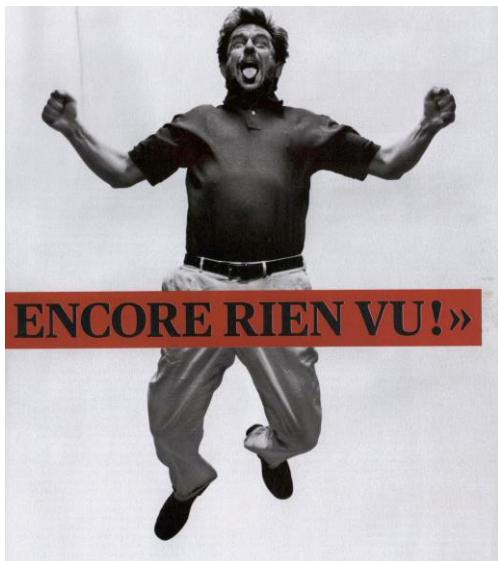
³⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁰ A. Smith, 'The Auteur as Star: Jean-Luc Godard', in *Ibidem*, p. 130.

⁴¹ A. Vaulerin, 'Chaotique', *Libération*, December 9, 2008.

⁴² A. Smith, 'The Auteur as Star', cit., p. 135. On the autobiographical component of Moretti's films, see the studies in E. Mazierska and L. Rascaroli (eds.), *The Cinema of Nanni Moretti. Dreams and Diaries*, Wallflower Press, London-New York, 2004. His actorly dimension, however, is less often discussed in the media.

Moretti as, in the past, the blindfold used to identify John Ford'.⁴³ It is no accident, then, that interviews and articles often feature large pictures with poses that reinforce a star-like iconography: see, for instance, a jumping Moretti (reminiscent of Philippe Halsman's black-and-white shots of jumping celebrities) [fig. 1] and a portrait in which he sits on his trademark scooter [fig. 2], both in a 2012 issue of *Télérama*.⁴⁴



Figg. 1 and 2: Photographs by Maki Galimberti, in *Télérama*, n. 3523, May 16, 2012.

A third recurring feature of Moretti's coverage – besides his political engagement and celebrity status – lies in his perceived representativeness of Italian cinema's auteur “tradition”: both critical discourses and the promotional materials of Bac Films and Le Pacte converge on this stance. In the press book for the 2009 theatrical release of some of his 1970s and 1980s titles (*Io sono un autarchico*, *Ecce bombo*, *Sogni d'oro*), Moretti reiterated his love for ‘the early films by Bellocchio, Pasolini, Ferreri, Taviani, Bertolucci, Olmi, etc... These films announced a new cinema and a new way of living’.⁴⁵ This claim was echoed by *Le Monde*, according to which Moretti ‘affirmed himself in the mid-1970s as the last representative of an innovative and demanding Italian cinema, at the moment in which, under the attack of private television networks, the Golden age of Italian cinema was dying out’.⁴⁶ A long conversation in

⁴³ Ridet, ‘Nanni Moretti s'invente un pape’, cit. As further examples of this extensive coverage in France, we can cite interviews broadcasted by ARTE on May 12, 2001 (in *Métropolis*); May 13, 2012 (*Personne ne bouge*), May 16, 2015 (ARTE *journal*). He was interviewed on *Canal +* on September 6, 2001 (*Ce soir ou jamais!*) and November 26, 2015 (*Le grand journal de Canal +*). Radio interviews were aired by *France Inter* on July 8, 2001 and by *France Culture* on May 21, 2010. Moretti is also the subject of numerous books of various kinds, either by French authors or translated from Italian into French: limiting ourselves to the last 5 years, we can cite an academic monograph (R. De Gaetano, *Nanni Moretti: l'égarement du présent*, Paris, Éditions Mimésis, 2018), a collection of interviews (J. A. Gili (ed.), *L'autobiographie dilatée: entretiens avec Nanni Moretti*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2017), and two travel books on Rome with large sections on the director (E. Dor, *Rome: mise en scènes*, Paris, Espaces & Signes, 2016 and e J. Orsoni, *Voyage sur un fantôme: Rome, le scooter, et ma mère*, Cadenet, les Éditions Chemin de ronde, 2015).

⁴⁴ A. Ferenczi, ‘Journées intimes’, *Télérama*, 3253, May 16, 2012, pp. 43-46.

⁴⁵ Press book of *Les premiers film de Nanni Moretti* by the distribution company Le Pacte, 2009.

⁴⁶ I. Regnier, ‘Nanni Moretti: “Critiquer avec affection mon monde”’, *Le Monde*, July 21, 2009.

Télérama between Aurélien Ferenczi and Moretti (titled ‘*Nanni et ses frères*’) seamlessly intertwined these three aspects: the curiosity towards Moretti’s private sphere, his political stances, and his ability to speak for the Italian auteur tradition.⁴⁷ The trajectory of films commented here – from Carmine Gallone’s fascist propaganda peplum *Scipione l’Africano* (1937) through neorealism and some of the most internationally celebrated directors – ends with Moretti’s own *Aprile*. The interviewee lends himself to a teleological vision of film history, projecting the notion of auteur back onto the neorealist period: Ferenczi asks ‘This year is the centenary of Rossellini’s birth; is he a filmmaker that matters a lot to you?’, and Moretti replies ‘Of course. In Italy, in the immediate postwar period, cinema rebuilt itself through the auteurs. Only later an industry was rebuilt, with more traditional films’.⁴⁸

A crucial function of this type of coverage is that it combines the accumulation of celebrity capital for Moretti with a pedagogical project aimed at a cultured but not necessarily cinephile readership: in his sociological analysis of the field of French cinema, Julien Duval showed how film knowledge is disseminated not only by the specialist journals, but also ‘on the pages of the publications that are most read by the social groups characterized by high cultural capital’.⁴⁹ The reach of magazines such as *Télérama* (above 500.000 copies in 2017) is much larger than that of *Cahiers du cinéma* (approximately 17.000 copies):⁵⁰ these generalist publications perform a “translation” for the cultural elites of the specialist knowledge produced by cinephile film criticism. This process at once validates the legitimacy of the symbolic capital of film specialists and maintains current hierarchies of taste in the consumption of cinema.

Moretti’s success in France, thus, participates in the larger promotion of what Pierre Bourdieu defined as legitimate culture – a system which benefits from widespread investments on behalf of the French State. The current configuration of “legitimate” cinematic taste reflects a series of transformations that have taken place in the French cultural field over the last decades: in particular, the changing relationship between the institutions of cinephilia, on the one hand, and public policies of support to the cinema on the other. Martine Chaudron suggested that the notion of “auteur” went from being polemically used *against* “official” cinema to a stronghold of the French State’s policies (the famous *exception culturelle*, in which cinema plays a strategic role).⁵¹ In the 1950s and 1960s the *politique des auteurs* was instrumental in the autonomization of the field of cinema,⁵² but in the following decades a number of factors led to a realignment between the State’s cultural institutions on the one hand, and the critics and filmmakers first associated with the *nouvelle vague* on the other. This “reconciliation” between the French State and

⁴⁷ A. Ferenczi, ‘*Nanni et ses frères*’, *Télérama*, 2940, 20 May 2006, pp. 18-23; the title is an obvious pun on another landmark auteur film, Visconti’s *Rocco e i suoi fratelli*. In a similar move, Antoine Le Baecque’s review of *La stanza del figlio* implicitly recalls Fellini, with the title ‘*La dolce morte*’ (*Libération*, 18 May 2001).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J. Duval, ‘L’art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000’, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, vol. 1, n. 161-62, p. 112. Besides *Télérama*, Duval also cites *Les Inrockuptibles*, *Libération* and *Le Monde*.

⁵⁰ Data coming from the website of *L’alliance pour les chiffres de la presse et des médias*, <http://www.acpm.fr>, last viewed on July 15, 2018.

⁵¹ See M. Chaudron, ‘Pourquoi la catégorie “film d’auteur” s’impose-t-elle en France précisément?’, *Sociologie de l’Art*, 1, 11-12 (2008), pp. 101-38.

⁵² The concept of “autonomization of the field” is borrowed from P. Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press, 1996 [1992], in which the author describes the emergence of the literary field in late eighteenth-century France as independent from both political power and the laws of the market.

auteur cinema culminated in a number of policies put in place, especially from the 1980s (during Jack Lang's mandate as Minister of Culture) to this day.⁵³ Among several examples of this trend, Laurent Jullier and Jean-Marc Leveratto discuss the aid provided to arthouse theaters in urban centers, and the creation of programs for teaching film in high schools: 'each year, in collaboration with the *Cahiers du Cinéma*, the French Ministry of Education co-publishes books on the films included in the *Baccalauréat*'s curriculum, as well as didactic DVDs directed by Alain Bergala. This "Cahiers" spirit is omnipresent in the programmes'.⁵⁴ It is no surprise, then, that the canon constructed through public education remains heavily auteur-oriented. With regards to Italian cinema, in 2016 Moretti's *Mia madre* was included in the list of films taught in the *lycéens et apprentis au cinéma* program,⁵⁵ alongside three other "usual suspects": Dino Risi (*Nel nome del popolo italiano*), Paolo and Vittorio Taviani (*Cesare deve morire*), Pier Paolo Pasolini (*Mamma Roma*).

The effects of these concerted efforts of legitimization are clearly detected by inquiries on the consumption of films: analyses of cultural taste show that in France auteur films remain the category whose appreciation is most closely linked with higher education levels⁵⁶ – in other words, more than all other kinds of film, auteur cinema still performs a strong distinctive function. Julien Duval adds an interesting element to this, highlighting the breakdown of preferences expressed by different profiles of higher executives and professionals (*cadres*): 'auteur films appear in the first position among the "professionals of journalism, art and the entertainment industry" (a category that, particularly in France, benefits from substantial economic aid from the State), in the 3rd position among "professors, scientific professionals" and "liberal professions", but only in the 10th position among "administrative and business executives"'.⁵⁷ The 'cultivated taste' of the 'professionals of journalism, art and the entertainment industry' is associated not only to their socio-economic position, but also to the symbolic capital of a 'social milieu organized around common beliefs'.⁵⁸

In conclusion, the circulation and reception of Moretti's films in France relies on a "stabilization" of their national identity via the category of "Italian auteur cinema"; this implies an erasure of the fact that they are co-produced through a consolidated partnership between Italian and French companies, and have access to several forms of public aid also in France. These films benefit from (and are an integral part of) the channels of promotion of "Italian auteur cinema": in an apparent contradiction, they circulate as "typical products" of a *foreign* national

⁵³ As an example of this convergence, F. Gimello-Mesplomb and L. Latil cite that 'between 1984 and 1998 Serge Toubiana was chief editor of the *Cahiers du cinéma*, and at the same time held important responsibilities in the *commission de l'Avance*' (the organ overseeing the allocation of public funds for the support of film production), 'Une politique du cinéma: la sélection française pour Cannes', *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, 31, 2 (2003), p. 22. The article also discusses 'the guidelines of the aesthetic policy of the State', which promoted "quality" films and encouraged cultural prestige.

⁵⁴ L. Jullier, J.-M. Leveratto, 'The Spectator as an expert. French cinephilia today', *The French Cinema Book*, M. Temple and M. Witt (eds.), London, British Film Institute, [2004] 2018, p. 323.

⁵⁵ The didactic materials about *Mia madre* are available at <http://www.cnc.fr/web/fr/lyceens-et-apprentis-au-cinema/-/ressources/13508097>, last viewed on July 15, 2018.

⁵⁶ See M. Chaudron, 'Pourquoi la catégorie "film d'auteur" s'impose-t-elle en France précisément?', cit. and J. Duval, 'L'offre et les goûts cinématographiques en France', *Sociologie*, 2 (2011), pp. 1-18.

⁵⁷ Duval, 'L'offre et les goûts', cit., p. 12. His analysis is based on a 2008 survey run by the French Ministry of Culture and Communication.

⁵⁸ Duval, 'L'art du réalisme', cit., p. 112. On the institutional support of culture and the relationship between economic and symbolic capital through the perspective of cultural sociology, see the works of Paul DiMaggio, and in particular *Organizzare la cultura. Imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2009.

tradition, through the channels of the French State's cultural policies. In order to make sense of this, it is useful to return to Moretti's celebrification process, as part of the larger tendency to turn auteurs into stars. The celebrification of auteurs borrows some of the mechanisms from the "traditional" star system, in order to produce an intellectually legitimate pantheon of directors which the cultural elites can celebrate. Like the traditional star system, the celebrification of auteurs also performs ideological functions, such as masking ideological contradictions and "magically" resolving dichotomies. The dominant discourses around Moretti in France, as we have seen, project exclusively onto *another* country – Italy – the national belonging of his films, playing down the support of French political and cultural institutions. Thus, "auteur cinema" and "national cinema" can operate as mutually reinforcing "invented traditions": they contribute to naturalizing the hierarchies of taste promoted by public policies in the domain of cinema, and masking the ways in which cultural elites convert the economic support received from the State into a form of symbolic capital.

Keywords

Italian Cinema, Film Circulation, Media Industry, Reception Studies, Nanni Moretti

Valerio Coladonato is Assistant Professor in Film Studies at the American University of Paris and Associate Researcher at the *École des hautes études en sciences sociales*. He earned his Ph.D. at the University of Rome "La Sapienza" with a thesis on masculinities in 21st century European and American cinema. He has published essays in peer-reviewed journals (such as *Imago*, *Cinéma et Cie*, *La Valle dell'Eden*, *JICMS*), focusing on gender, stardom, and politics. Another focus of his research concerns the French reception of Italian cinema after World War II. He is currently co-editing an issue of *Cinema e Storia* on film and populism.

The American University of Paris
Film Studies Department
147 rue de Grenelle
75007 - Paris (France)
vcoladonato@aup.edu

Damiano Garofalo is a Post-doc Researcher in Film & Media studies at the Catholic University of Milan, where he is currently working on the international circulation of contemporary Italian cinema. He taught Italian Cinema at the University of Rome "La Sapienza" and Television and Media History at the Universities of Padova and Udine. Recently, he has published the books *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television* (Mimesis, 2016) and *Storia sociale della televisione in Italia* (Marsilio, 2018).

Università Cattolica del Sacro Cuore
Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo
via S. Agnese, 2 - 20123 Milano (Italy)
damiano.garofalo@unicatt.it

SUMMARY

Nanni Moretti in Francia

Modelli industriali e culturali del successo di un autore italiano all'estero

Gli ultimi quattro film prodotti e diretti da Nanni Moretti – *La stanza del figlio* (2001), *Il caimano* (2006), *Habemus papam* (2011), *Mia madre* (2016) – si sono tutti classificati nella top 20 dei film italiani più visti nelle sale cinematografiche francesi durante gli ultimi 20 anni. A partire da questo dato, il contributo analizza l'impatto dei film di Moretti e la loro circolazione nel contesto culturale francese. Tale caso di studio permette di approfondire i processi di costruzione dell'idea di autore italiano all'estero. Dopo aver analizzato i rapporti italo-francesi e il sistema mediale transnazionale che accompagna la produzione e la distribuzione del cinema di Moretti in Francia (dalle co-produzioni alla partecipazione Festival di Cannes, sino ai dati relativi ai passaggi televisivi dei suoi film), l'articolo approfondisce la ricezione critica del suo cinema e la costruzione della sua immagine di regista e “celebrità” mediatica per le élites culturali francesi. L'obiettivo è quello di tracciare la molteplicità dei percorsi che i film di Moretti intraprendono in Francia, attraverso un approccio che integra la dimensione dell'industria dei media e le ricadute simboliche del successo di un autore italiano all'estero.

(Ri)tradurre *Moneta del sogno* di Marguerite Yourcenar

Intervista a Stefania Ricciardi

Si tratta di una nuova traduzione della Moneta del sogno di Yourcenar. Potresti spiegarci perché ce n'era il bisogno?

Quando ho letto la traduzione di Oreste del Buono, pubblicata da Bompiani nel 1984, mi è sembrato che non restituisse appieno la potenza espressiva dell'originale, che non tenesse conto della realtà, anche linguistica, del periodo fascista in cui è ambientato il romanzo e che invece è fondamentale.

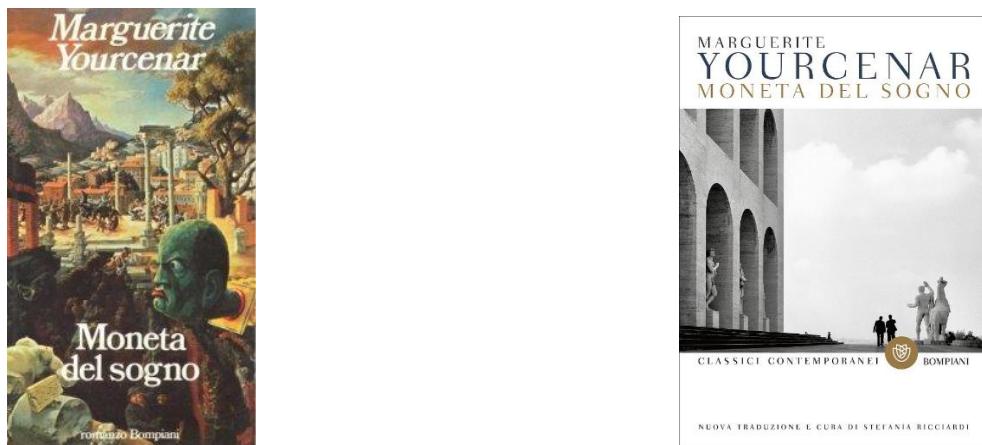


Foto 1-2: Le copertine delle due traduzioni

Cos'è cambiato dall'edizione del 1984 a quella del 2017?

Le variazioni riguardano il testo e il paratesto, perché a Bompiani ho proposto non solo una nuova traduzione, ma anche la curatela. Avevo in mente un *restyling* dell'opera: un insieme di ritocchi tesi a migliorarne la resa stilistica e a favorirne il rilancio commerciale nel trentesimo anno dalla scomparsa di Yourcenar, avvenuta nel 1987. L'edizione del 2017 comprende nell'ordine: un'introduzione a mia firma, il testo e la postfazione d'autore che nell'edizione del 1984 fungeva da prefazione. Quest'ultima modifica ci è parsa opportuna per non anticipare alcuni sviluppi cruciali della storia narrata, sul modello dell'edizione americana *A Coin in Nine Hands*, tradotta da Dori Katz 'in collaboration with the author', quindi approvata da Yourcenar.

Nell'introduzione ho cercato di illustrare l'importanza e l'attualità di questo romanzo "italiano" di Yourcenar, ma anche di fornire al lettore una sorta di avantesto. In tal senso, si è pensato di riprodurre un documento autentico, lo schema del manoscritto conservato alla Houghton Library di Harvard come esempio della topografia reale e della topografia immaginaria che Yourcenar aveva in mente, e le immagini di due monumenti di elevata valenza simbolica nel romanzo: la Fontana di Trevi e il Foro di Traiano ritratti nel 1922, vale a dire quando l'autrice, nel corso di un viaggio a Roma, ha iniziato a concepire *Moneta del sogno*.

Ovviamente, è anche cambiata la copertina. L'edizione del 1984 raffigurava il quadro 'La Città Eterna' di Peter Blume, esposto al MoMA di New York, con un ritratto particolare del duce e sullo sfondo i Fori imperiali. Per la nuova edizione si è ricorso invece a un simbolo dell'EUR: un particolare del Palazzo della Civiltà italiana, noto anche come Colosseo quadrato, progettato nel 1937 per volere di Mussolini e icona dell'architettura fascista.

Quali altre traduzioni dell'opera di Yourcenar sono state di riferimento per la nuova traduzione?

La già citata traduzione inglese, pubblicata dalla casa editrice americana Farrar, Straus & Giroux nel 1982, è stata un riferimento costante, dal momento che l'implicazione diretta di Yourcenar ne garantiva l'attendibilità.

Quali sono i principali cambiamenti nelle scelte traduttive rispetto all'edizione del 1984? Puoi darci qualche esempio?

Una delle differenze maggiori risiede nella traduzione dei pronomi allocutivi di cortesia. Il *vous* francese è stato reso secondo i criteri dell'epoca e del contesto: Roma nel 1933. La prevalenza del 'voi' a scapito del 'lei' era dettata non solo dalla politica linguistica fascista, ma anche dal contesto meridionale, dove il 'voi' è ancora ben radicato. È fuori dalla realtà romana di quegli anni che due vicine di casa si diano del 'lei', come si legge nella traduzione di del Buono, che tra marito e moglie ci sia sempre il 'tu' moderno quando il 'voi' era di prassi. In particolare, l'uso esclusivo del 'tu' laddove l'originale indica una transizione tra il *vous* e il *tu* all'interno di uno stesso dialogo cancella la significativa variazione di tono nel rapporto tra i personaggi. Come cogliere, allora, il 'dédaigneux tutoiement' con cui Marcella Ardeati si rivolge al marito Alessandro Sarte passando dal 'voi' al 'tu'?

Stefania Ricciardi è gastdocent alla Vrije Universiteit Brussel e alla KU Leuven. Come italiano, ha pubblicato il saggio *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini e Veronesi* (2017). Ha tradotto, tra gli altri, Alain Robbe-Grillet e Claude Simon; Pierre Lemaitre e Irène Némirovsky per Mondadori, Alain Badiou per Einaudi, Marguerite Yourcenar e André Malraux per Bompiani. Nel 2011 ha ricevuto il Prix de la Traduction Littéraire Fédération Wallonie-Bruxelles.

Vrije Universiteit Brussel
Linguistics and literary studies
Pleinlaan 2, 1050 Bruxelles (Belgio)
stefania.ricciardi@gmail.com



Anno 33, 2018 / Fascicolo 2 / p. 121-125 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10259>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Moneta del sogno* di Marguerite Yourcenar

Stefania Ricciardi

Introduzione¹

Un nuovo personaggio creato
da
noi non muore più, come non
muoiono in questo senso i
nostri
amici morti.
Marguerite Yourcenar, *Ad
occhi
aperti*, 1980

Raramente uno scrittore si ostina per tanti anni e in tanti modi a interrogare le creature della sua immaginazione, a fantasticare sulla piega che la loro esistenza fittizia avrebbe preso se solo si fosse protratta, o avesse avuto un'altra possibilità per tornare indietro, rifacendo magari lo stesso percorso, ma con un passo diverso e tale da imprimere un'orma diversa.

Marguerite Yourcenar, nata a Bruxelles nel 1903, ritorna sui passi di *Moneta del sogno* venticinque anni dopo la prima edizione, uscita nel 1934 da Grasset, e rinnova il libro per ampi tratti lasciandone immutati i personaggi, le vicende principali e lo sfondo perché questo romanzo doveva restare ‘essenzialmente datato’, come spiega nella prefazione alla seconda definitiva edizione, pubblicata da Plon nel 1959 e collocata in questo volume come postfazione per non anticipare alcuni snodi cruciali del racconto.

Se nel 1934 Yourcenar era solo una promettente scrittrice che vantava qualche raccolta di poesie e due romanzi brevi, *Alexis o il trattato della lotta vana* (1929) e *La nouvelle Eurydice* (1931), nella primavera del 1959 gode di ben altra considerazione: *Memorie di Adriano*, apparso otto anni prima, è già tradotto in gran parte dell’Europa, negli Stati Uniti (da Grace Frick, futura compagna di vita) e in Israele. Si potrebbe supporre che sia questo trionfo a indurre la critica a salutare con fervore la nuova edizione di *Moneta del sogno*. Sul quotidiano belga *Le Soir*, Adrien Jans scrive che l’opera è bella e forte, ‘bella per la trasparenza di una lingua di cui Marguerite Yourcenar possiede il talento, forte per il valore umano del contenuto’.

* Pubblichiamo un estratto di *Moneta del sogno* di Marguerite Yourcenar, introduzione e traduzione di Stefania Ricciardi, Milano, Bompiani, ‘Classici Contemporanei’ 2017. Si ringrazia l’editore per la gentile concessione.

¹ Il brano riportato nell’originale si trova a pp. 5-8.

Gli fa eco René Wintzen dalle colonne di *Témoignage chrétien*: ‘Questo *Moneta del sogno* è uno dei più bei romanzi che ci sia dato leggere negli ultimi tempi’. E sulla *Revue des Deux Mondes* Gérard d’Houville lo definisce un ‘bel libro, di alta e rara qualità’.

In seguito, Yourcenar cambierà ancora editore; nel 1971, tre anni dopo *L’opera al nero* coronato all’unanimità del prestigioso *prix Femina*, Gallimard ripubblica *Moneta del sogno* in concomitanza con il suo adattamento teatrale, *Dare a Cesare*, realizzato dalla scrittrice nel 1961 ma mai andato in scena per mancanza di mezzi, e incluso più tardi nella raccolta *Théâtre I*. L’approdo all’Olimpo contemporaneo della ‘Bibliothèque de la Pléiade’, con il volume delle *OEuvres Romanesques*, risale al 1982: cinque anni prima della morte di Yourcenar avvenuta il 17 dicembre 1987 a Mount Desert, nel Maine, dove risiedeva da tempo.

Il percorso editoriale discontinuo di *Moneta del sogno* rispecchia la natura di questo romanzo anomalo nella produzione della scrittrice, unico a giustapporre mito e realtà, unico a ritrarre in presa diretta l’attualità del contesto: la Roma del 1933, nell’undicesimo anno della dittatura fascista, ‘e la Città in cui s’intreccia e si disfa eternamente l’avventura umana’, come qui si leggerà nella postfazione d’autore.

Lasciando che sia appunto la postfazione a illuminare sul confronto tra le due edizioni, sui motivi che hanno indotto Yourcenar a rivedere il suo testo e a dedicare un inverno intero a quella che si sarebbe rivelata ‘una straordinaria avventura dell’immaginazione’,² ci soffermeremo sulle strategie narrative, sull’impatto del fascismo e della Città Eterna sulla storia, sui personaggi e non meno su una scrittura lucida e visionaria nello stesso tempo e in un medesimo spazio narrativo. È peraltro la scrittrice stessa a sottolineare l’incidenza dello sfondo anche a livello stilistico: trattandosi di un tema specificamente italiano, ‘entra in gioco quell’elemento che chiamerei opera lirica, barocco, quella specie di canto nel grido che è propriamente italiano e che non vedo possa trasferirsi in altri libri, prodursi altrove’.³

Moneta del sogno è tutto tranne che un’opera giovanile riesumata sull’onda del successo di *Memorie di Adriano*, e proprio come *Memorie di Adriano* è il frutto di un’esperienza letteraria di venticinque anni.⁴ D’altronde, come ha osservato Gabrielle Rolin su *Le Monde* del 25 giugno 1971, Marguerite Yourcenar ‘leviga i suoi libri come l’oceano i suoi sassi fino a vederli acquisire una forma definitiva’.

² Si veda la lettera all’amico medico Henri Balmelle del 12 aprile 1959 in M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 169, traduzione mia, qui e dove non sia diversamente specificato.

³ M. Yourcenar, *Ad occhi aperti*, trad. di Laura Guarino, Milano, Bompiani, 1982, p. 69 (*Les yeux ouverts. Conversations avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980).

⁴ Si veda la lettera del 2 aprile 1959 al suo avvocato Marc Brossollet in M. Yourcenar, ‘Une volonté sans fléchissement’. *Correspondance 1957-1960*, a cura di J. Brami e M. Delcroix, Paris, Gallimard, 2007, p. 320.

Traduzione⁵

Roux si tolse il feltro e si tamponò a lungo la fronte. Era fradicio di pioggia ma anche di sudore. Una limpida luna riempiva il cielo puro, nuovo, lavato di fresco dal temporale. Una calma beata regnava nelle strade deserte: nelle vedute più famose, brecce pallide, corridoi d'ombra aprivano squarci su un altro mondo; i monumenti acquisivano una giovinezza o una vecchiaia senza età; ai piedi di un muro, una gru d'acciaio con un blocco di pietra tra i denti somigliava a una vecchia catapulta; basi di pilastri, frammenti di colonne sparsi sul lastricato facevano pensare alle pedine di una partita finita, abbandonate in un disordine apparente che celava in realtà un ordine ineluttabile, dimenticate sul posto da vincitori o vinti che non sarebbero più tornati.

Suonò la mezzanotte e mezzo; il cuore di Clément ticchettava come un orologio malato. Ansimante, l'uomo si appoggiò alla balaustra del Foro di Traiano sconvolto dagli scavi dapoco intrapresi. Senza alcuna simpatia per quei lavori che devastavano un passato più recente a beneficio di un passato più remoto, si sporse, guardò vagamente sotto di sé quello spazio situato a qualche metro e a qualche secolo più in basso del nostro, come al cimitero si scruta una vecchia tomba riaperta con un solo stato d'animo: la paura di cadervi dentro. I suoi occhi di presbite cercavano invano le pupille lucenti, gli agili balzi dei gatti che sino a poco tempo prima erravano intorno ai tronchi delle colonne, contendendosi i resti gettati dai vetturini e dai turisti inglesi, offrendo su scala ridotta l'immagine di pantere che nell'arena giocherellavano con ossa umane. Disgustato, ricordò che li avevano soppressi prima di intraprendere i lavori di sgombero. Il suo malessere aumentò, come se la loro asfissia aggravasse la sua angina. Solo la gente del popolo, a quanto si diceva, si era commossa per quel massacro; una paura superstiziosa aveva lasciato presagire la vendetta di quelle piccole belve selvatiche; e quando la moglie del governatore di Roma era morta tragicamente alcune settimane dopo, la gente si era sentita rassicurata da quella sorta di espiazione. Clément Roux la pensava allo stesso modo. Né l'immemorabile pregiudizio che riserva il possesso di un'anima ai soli membri della specie umana, né quel volgare orgoglio che fa sempre di più dell'uomo moderno il *parvenu* della natura erano mai riusciti a persuadere Clément che un animale meritasse meno di un uomo la misericordia divina. L'unica reminiscenza delle lezioni di storia romana non erano forse per l'appunto i begli atteggiamenti da belva feroce di alcuni imperatori? Quei gatti vittime dell'igiene edilizia gli interessano esattamente quanto un mucchio di Cesari morti.

‘Non è più così bello’, dice tra sé, cercando di distrarsi dal senso di oppressione che cresce, raggiunge il limite in cui diviene a poco a poco sofferenza. ‘Questi ruderi troppo puliti, come realizzati col filo a piombo... Troppo demoliti, troppo ricostruiti... Ai miei tempi quelle stradine che si snodavano tortuose nel cuore del passato ti portavano al monumento con sorpresa... Hanno sostituito tutto questo con belle arterie per autobus e, all'occorrenza, per carri armati. La Parigi di Haussmann... Il lunapark delle rovine, l'Esposizione Permanente della Romanità... *Laudator temporis acti?* No, è brutto. E anche troppo faticoso. Questo dolore proprio...’

Smette di pensare, s’immobilizza come un animale davanti al pericolo. La morsa che lo attanaglia... Che cosa succederà questa volta?... Cadere sul posto... Mantenere la calma, provare a far abortire la crisi ancora una volta. Il medicinale è nella tasca sinistra.

⁵ Il brano riportato nell'originale si trova a pp. 158-162.

L'esile rumore di una fiala che si spezza. Il nitrito di amile si sparse nell'aria. Le sopracciglia aggrottate, Clément Roux inalava con attenzione quell'odore vagamente acidulo che già gli allentava la stretta al petto. All'improvviso sentì:

‘Ha bisogno di niente?’

‘Vende cartoline?’

Distratto dall'eco del dolore, Clément si voltò ostile verso quel passante premuroso. L'estrema bellezza di Massimo, del tutto inattesa, sorprendeva come una deformità.

‘Non abbia paura. Stasera non vendo nulla’, disse il giovane con un sorriso che era solo una torsione delle labbra. ‘È il cuore che fa le bizzze?’

Massimo sorresse il vecchio, mise a sedere quasi di forza su una panchina quel grande corpo affaticato. Il chiaro di luna, il pericolo appena scampato, e quel profilo così puro curvo nell'ombra mantenevano Clément in un mondo in cui i gatti sono pantere, e in cui non ci si stupisce, la notte, in piena Roma, di essere soccorsi in francese.

‘Sono spacciato’, sibilò il vecchio.

Ma quell'affermazione era già di qualcuno che ha meno paura. Il medicinale e quella droga più potente che è la presenza umana avevano attutito la sua angoscia una volta di più: la crisi terminava repentinamente come era iniziata, lasciandosi dietro una stanchezza quasi euforica e il vago timore di un prossimo ritorno. Il giovane si addossò al muretto del campo di scavi. D'istinto, per una vecchia abitudine, Clément notò il viso esausto dell'amico, le dita tremanti che cercavano di far scattare la fiamma dell'accendino. ‘Ha l'aria di uno che ha commesso un crimine’, pensò. ‘Pazienza, è una fortuna che sia qui...’ Il giovane fumava con avidità. Clément Roux tese la mano.

‘No... Potrebbe farle male’.

‘È vero’, disse l'altro remissivo. ‘Ma ora va meglio... Anche dannatamente meglio, perché insomma, a ogni falso allarme... Mi preparo per niente... Sono stanco di crepare, di non crepare... Stanco di tutto... Tu questo non puoi capirlo, tu... Quanti anni hai?’

‘Ventidue’.

‘Proprio come pensavo. Io invece ne ho settanta’.

‘Ventidue anni...’ pensò Massimo. ‘No, dieci secoli. Ed è un secolo che lei è morta, e cinque che Carlo... Morti. Svaniti. Quella donna che sentivo respirare accanto a me sul cuscino, quella mano nella mia... E lui, con il suo respiro affannoso, il vestito grigio che avevamo portato insieme a rammendare da un sarto di Vienna, la sua passione per la musica tedesca... Una somma fatta sparire dal totale. inconcepibile. Nessuna delle spiegazioni che danno... Questo vecchio che si riprende da una crisi cardiaca non sa di essere la mia terraferma... Un vivo...’

‘Erano quasi trent'anni che non vedeva Roma. È cambiata in peggio, come tutto il pianeta... Oh, immagino che un giovane come te ci trovi tutt'altra bellezza che anche tu rimpiangerai fra trent'anni. Non fa più per me... Odio il frastuono... Detesto la folla... Ma stasera, comunque, non ho retto nei loro salotti del Cesar-Palace... E a piedi, da solo, me sono andato...’

‘Come tutti’, disse Massimo con una voce suo malgrado un po' tremante. ‘A sentire un discorso in piazza Balbo’.

‘Ma scherzi! A vedere gente che sbratta acclamare un uomo che urla? Tu non mi conosci, ragazzo mio. No, me ne sono andato per le strade buie. Deserte... Appunto perché la folla si è riversata tutta da una parte, come quando si vuota un secchio. E la pioggia furiosa sulle facciate... E io, sotto un arco del Colosseo, a fumare bello tranquillo. Poi un po' perduto tra queste nuove strade... Ma la cosa più buffa è che non tutto va alla stessa velocità. Ritrovare angoli, balconi, porte, cose uscite di mente

perché non valeva la pena di ricordarle, ma che invece si ricordano, perché le rivedi e le riconosci all'istante... E posare i piedi sul lastricato un po' più delicatamente di un tempo, capisci, e sentire meglio che è sconnesso, usurato. Ti sto annoiando?"

© 2017 Bompiani / Giunti Editore S.p.A.

Sciacquare i panni in Senna La carriera parigina di Carlo Goldoni

Recensione di: Jessica Goodman, *Goldoni in Paris. La Gloire et le Malentendu*, Oxford, Oxford University Press, 2017, 227 p., ISBN: 9780198796626, € 62,11.

Pieter Goffin

Tradizionalmente il soggiorno a Parigi di Carlo Goldoni viene considerato come l'esperienza di ambizioni frustrate da parte di un commediografo italiano di successo che desiderava affermarsi come riformatore del teatro a livello europeo. Goldoni avrebbe 'inteso male' perché fosse stato invitato a Parigi. Invece di poter rinnovare il teatro alla *Comédie Italienne* e di vedersi riconosciuto il suo genio teatrale, si sarebbe trovato costretto a scrivere dei canovacci per una *troupe* scontrosa, restia a grandi cambiamenti. Pertanto, il trasferimento a Parigi è visto come un fallimento totale dal punto di vista culturale-letteraria.

Nel suo nuovo studio su Goldoni, Jessica Goodman rifiuta quell'interpretazione tradizionale che, secondo la studiosa, si basa in gran parte su una lettura acritica di certi passi delle *Mémoires* goldoniane, in cui il Commediografo descrive egli stesso il suo periodo alla *Comédie Italienne* in termini spregiativi e minimizzanti.

Per capire meglio il significato del trentennio che Goldoni trascorse a Parigi, è essenziale prendere in considerazione il particolare momento storico e il contesto sociale. Ed è proprio in questo modo – vale a dire, (ri)esaminando in modo molto approfondito il contesto storico, economico e sociale in cui viveva lo scrittore e come questo contesto ha influito (o meno) sulle sue autorappresentazioni e sulla sua ricezione – che il libro di Goodman contribuisce a una comprensione più articolata di una parte non trascurabile dell'opera goldoniana.

Con *Goldoni in Paris. La Gloire et le Malentendu*, l'autrice invita il lettore a riconsiderare – e forse a risemantizzare – i due concetti della 'gloria' e del 'malinteso'. Si chiede se si può davvero affermare che durante il periodo parigino Goldoni non abbia avuto nessun riconoscimento sul piano simbolico e che il suo soggiorno non sia stato altro che la fine insignificante di una carriera che aveva raggiunto il suo apice prima che egli partisse per la capitale francese? O forse – suggerisce Goodman – ribaltando il concetto di 'malentendu', si potrebbe affermare che Goldoni stesso, nella stesura della sua autobiografia, non ha capito come accrescere il proprio valore simbolico?

Se la prima metà del libro tratta prima di tutto l'ambiente storico-culturale parigino, i rapporti di forza nel mondo del teatro e le definizioni problematiche di 'autore' e di 'autorità', la seconda parte costituisce un'analisi della carriera di Goldoni e del modo in cui il commediografo si autorappresenta nelle sue *Mémoires*.

Il primo capitolo è di natura prevalentemente biografica. Goodman si focalizza su un periodo chiave – seppur breve – della vita di Goldoni: l'invito a Parigi e i due anni al servizio della *Comédie Italienne*, dove il commediografo partì disilluso.

Il secondo capitolo offre un elaborato panoramico del mondo del teatro a Parigi. Incrociando e collegando una serie di dati geografici, storici, economici e sociologici, Goodman ci dà una visione dettagliata dei rapporti di forza tra i diversi poli della cultura teatrale parigina: *L'Opéra*, la *Comédie Française*, la *Comédie Italienne* e i vari altri piccoli teatri. Il quadro complessivo che ne viene fuori non è una gerarchia chiara e distinta, bensì una struttura organica; una rete intrecciata organizzata sulla base di vari assi intersecanti: valori simbolici, interessi commerciali, lingue e generi diversi, senza dimenticare il potere culturale del re, che nella seconda metà del Settecento va affievolendosi a favore di una classe borghese emergente.

Nel terzo e nel quarto capitolo Goodman prende in esame il concetto di ‘autore’. Nozione problematica in un contesto nel quale scrittori di canovacci, scrittori di testi integrali, capocomici e perfino gli attori stessi si contendono l’“autorità” su una produzione teatrale. In modo lucido e strutturato Goodman analizza gli interessi simbolici e pecuniari di questo dibattito. Nella sezione *Six authors in search of a career* la ricercatrice rintraccia i percorsi professionali di sei autori contemporanei a Carlo Goldoni, analizzando come essi procedevano per accrescere la loro fama e/o riempirsi le tasche. Questi piccoli ritratti possono sembrare aneddotici. Tuttavia costituiscono una fonte interessante per comprendere quali erano le diverse possibilità per fare progressi nel mondo del teatro all’epoca di Goldoni.

Nella seconda parte dello studio, Goodman dirige l’attenzione del lettore verso alcune discrepanze tra la realtà storica documentata e la versione che ne dà Carlo Goldoni. Per spiegare quelle divergenze, la studiosa ipotizza dietro le *Mémoires* un progetto di ‘personal branding’ da parte di Goldoni.

Basandosi sulla sua ampia collezione di dati storici, Jessica Goodman ritiene che Goldoni avesse ‘inteso male’ come ‘funzionasse’ il campo socio-culturale dell’epoca. Quel malinteso l’avrebbe portato a fare scelte sbagliate nel modo in cui si rappresentava nelle *Mémoires*, sminuendo o addirittura omettendo il successo delle sue *pièces* alla *Comédie Italienne* e mettendo in luce soltanto e di maniera quasi ossessiva il suo unico testo che era stato accolto favorevolmente dalla *Comédie Française*, giudicata la sola istituzione ‘degna’ di un autore che voleva farsi passare per un autore francese a tutti gli effetti. In seguito la critica moderna tradizionale avrebbe ripreso quelle autorappresentazioni ‘sbagliate’, convalidando l’idea che Goldoni avesse fallito nei suoi tentativi di riformare il teatro francese.

Quel ragionamento è tuttavia un po’ laborioso. In un certo modo, infatti, moltissimi scritti autobiografici contengono elementi di ‘personal branding’, e danno di conseguenza una visione più o meno ‘colorata’ della realtà vissuta. Perché la critica moderna sarebbe stata talmente ingenua da prendere le interpretazioni fornite da Goldoni come realtà, e – se così fosse – perché solo in questo caso? Criticare inoltre un autore per ‘non aver capito’, o addirittura per ‘aver capito male’ come ‘funzioni’ la società a lui contemporanea, ci sembra alquanto ingiusto.

Questa parte meno convincente non toglie il merito del libro di Goodman di fornire un quadro storico assai elaborato, non solo dell’epoca di Goldoni, ma anche della sua ricezione. La ricercatrice, infatti, non solo passa in rassegna un numero elevato di opere teatrali su Goldoni, ma considera anche il posto che egli occupa nei curricula scolastici in Francia e in Italia e al modo in cui viene presentato alle generazioni future. Infine, con *Goldoni in Paris*, un libro che arricchisce gli studi goldoniani con nuove prospettive e con una solida documentazione storica-letteraria, Jessica Goodman contribuisce ella stessa alla ‘gloria’ del commediografo italiano e – malgrado il pessimismo di Goldoni sulla riuscita del suo progetto – anche un po’ francese.

Pieter Goffin
Karel Schurmansstraat 70/01
3010 Kessel-Lo (Belgio)
pietergoiffin@live.com

Goliarda fever?

Recensione di: Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci editore, 2018, 182 p., ISBN: 9788843089598, € 19,00.

Hanna Serkowska

Da oltre un decennio, ovvero dalla pubblicazione einaudiana della versione integrale de *L'Arte della gioia* (2008), che rese celebre l'autrice, una singolare “Goliarda fever” sembra cogliere lettori e studiosi della scrittrice catanese definita spesso bizzarra o eccentrica. È una febbre diversa, rispetto alla coeva, mediatica e globale, “Ferrante fever” e segue un percorso letterario ‘accidentato’, come nota Maria Rizzarelli in *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Accidentato perché il corpus delle opere di Sapienza ‘viene reso disponibile ai lettori con molto ritardo rispetto alla composizione dei testi’ e non per volontà dell'autrice (p. 12), vittima di una vera e propria ‘maledizione editoriale’ (p. 13).

Rizzarelli richiama i recenti studi e saggi dedicati all'opera della scrittrice catanese, tra cui monografie,¹ raccolte di saggi monografici di più studiosi,² curatele,³ volumi dedicati a due o tre scrittrici tra cui Sapienza,⁴ numerosi saggi, articoli e ricordi in italiano, francese e spagnolo, scelta per nulla casuale visto che sono state le traduzioni in Francia, in Germania e in Spagna, a far esplodere il caso Sapienza in Italia.

Nella monografia di cui qui a margine, le due maxi categorie della disamina sono, lo suggerisce il titolo, lo spazio (inteso sia come spazio nel quale si compie l'esperienza di vita della scrittrice, sia come *topoi* delle sue narrazioni) e il tempo. La studiosa stessa afferma di aver scommesso sull'intersezione fra ‘spacial e gender studies’ (p. 19), un sondaggio tematico su corpo, spazio e identità (p. 155). Ma la sua analisi trae lo spunto da un ricco apparato teorico e critico che spazia dalla psicanalisi alle teorie femministe, gender e queer, agli studi su cinema e teatro, mettendo a frutto teorie e ricerche sull'identità, sull'(auto)biografia, sul personaggio e sui luoghi letterari, sul libertino, sulle utopie e eterotopie, sulla finzione e sulla bugia, sulla felicità etc.

Per quanto riguarda gli studi dedicati a Sapienza, a differenza e in aggiunta alla vulgata critica, Rizzarelli si pone davanti l'intero corpus dell'autrice, e ne indaga la

¹ G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori, 2010; S. Asaro, *Goliarda Sapienza. La lingua Modesta dell'Arte della gioia*, Roma, Edizioni Croce, 2015; A. Trevisan, *Goliarda Sapienza. Una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano, La vita felice, 2016.

² A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi, *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Farleigh Dickinson University Press, 2016.

³ M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano, 2011; S. Rimini, M. Rizzarelli (a cura di), *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Duetredue, Lentini (Sr), 2018.

⁴ A. M. Crispino e M. Vitale (a cura di), *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Guidonia Montecelio (RM), Jacobelli, 2016.

frammentazione e la discontinuità messe in relazione con la contestuale continuità, unità e coerenza, perché quel corpus è stato concepito come un unico progetto autobiografico. La studiosa scandaglia pertanto l'opera, trattandola come un macrotesto ‘strutturatosi nell’arco del tempo, rispetto alla cronologia di composizione delle singole opere’ (p. 21). Un macrotesto in cui il lettore è reso testimone del nascere e rinascere della “personaggia” che partorisce ogni volta una nuova se stessa (p. 124). La novità maggiore che questa monografia offre, oltre ad essere il primo profilo globale dell’opera di Goliarda Sapienza, sta nell’insistere sul “percorso bicefalo”, il “doppio talento”, le “due anime” della vocazione artistica di Sapienza in cui performance e scrittura convivono e si alimentano a vicenda, mentre la critica precedente⁵ le lascia disgiunte e per nulla complementari (p. 17).

Rizzarelli quindi mette a fuoco l’intreccio tematico che lega corpo, spazio e scrittura, scelto come un ulteriore ‘filtro critico ed ermeneutico per attraversare il macrotesto di Sapienza’ (p. 76). Fa emergere la dialettica fra identità e alterità, in quanto ‘la soggettività si misura con la dimensione dello spazio’ (p. 19). Lo vediamo percorrendo i capitoli dedicati ai vari luoghi della scrittrice: il mare di Positano, la clinica di Roma, il carcere di Rebibbia, il palcoscenico e lo schermo cinematografico. Gli spazi di Sapienza, a dir della studiosa, sono delle eterotopie: geograficamente identificabili, ma ‘alludono sempre a una dimensione altra’ in cui alla forza di radicamento si oppone quella verso ‘l’affrancamento da ogni vincolo sociale, politico, culturale’ (p. 19).

Quando parla dell’educazione anticonformista e anarchica che Sapienza ricevette, del contesto insolito ed eccezionale in cui crebbe, Rizzarelli mette a fuoco il legame che la scrittrice ebbe con la madre, o meglio, con il fantasma materno (la scrittura diventa necessaria per elaborare il lutto dellamadre morta). Il modello materno era insolito: Maria Giudice fu la prima dirigente donna della Camera del lavoro di Torino, e una figura importante della sinistra italiana, che stava sempre a casa, rinchiusa nella sua stanza, a leggere e studiare. Eppure, nota Rizzarelli, era il padre il suo ‘modello da seguire nell’apprendimento dell’arte della gioia’; la scrittura di Sapienza ‘si iscriv[e] nel “nome del padre” non meno che sotto il segno della madre’ (p. 46). Ma le due eredità, i due modelli di istanze libertarie, cioè la morale anticonformista e libertina paterna e l’autonomia e eccentricità ideologica e politica della madre convivono difficilmente. Solo la nascita del personaggio di Modesta permette la coesistenza del libertinismo di Peppino e del moralismo di Maria Giudice (p. 59). In Modesta confluiranno, poi, tratti di molte figure reali, conosciute e amate da Sapienza, secondo la testimonianza della scrittrice stessa (p. 79). *L’arte della gioia* diventa così ‘uno straordinario affresco romanzesco concepito non per correggere la propria vita, quanto per allargarla, proiettarla in uno spazio più vasto, diramata in più personaggi che custodiscono una frazione ciascuno’ (sono le parole di Domenico Scarpa riportate da Rizzarelli, p. 80). Con Modesta si avrà infine il rifiuto del paradigma vittimario, sigillato da ripetuti omicidi romanzeschi delle figure materne. Il modello di maternità e femminilità, plasmati sulla falsariga della mascolinità dominante, fatto di aggressività e volitività maschili terrorizza la protagonista (p. 94) che sceglie perfino una sessualità concepita in chiave performativa (pp. 120 e 125).

⁵ Ad accezione di L. Cardone, *Goliarda attrice del/nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, in: Farnetti, *Appassionata Sapienza*, cit., pp. 31-61; A. Bazzoni, ‘The performative Power of Narrative in Goliarda Sapienza’s *Lettera aperta, L’arte della gioia e Io, Jean Gabin*’, in: *Italian Studies*, 72, 1 (2017), pp. 72-88.

Il concetto chiave è la libertà, idoleggiata dalla scrittrice catanese che ha avuto, al contrario, una vita non priva di sofferenze (a seguito del tentato suicidio ha subito sedute di elettroshock che, privandola della memoria, le hanno impedito di fare l'attrice) e difficoltà, povertà, libertà esaltata perfino durante la carcerazione a Rebibbia a seguito dell'accusa di furto dei gioielli di un'amica. È proprio nel luogo dell'interdizione che Goliarda vede esplodere la sua ricerca della libertà. Paradossalmente, l'esperienza della detenzione che serve per 'azzerare la propria dimensione affettiva e ripartire dagli stadi primordiali dei rapporti umani', la fa partire alla ricerca di una nuova socialità (p. 134). Solo dopo essere approdata nel regno del 'tutto possibile', ovvero nel lido del 'tutto perduto', dove ti tengono chiusa e ti guardano con disprezzo, solo lì 'si spalanca davanti, immensa materia incustodibile' (*Università di Rebibbia*, cit. a p. 46): la libertà.

Hanna Serkowska

Dipartimento di Italianistica

Università di Varsavia

Oboźna 8

00-927 Varsavia (Polonia)

hanna.serkowska@uw.edu.pl

‘Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore’ Studi sul tema maestro-allievo tra letteratura, traduzione, cinema e storia del pensiero

Recensione di: Matteo Brera e Susanna Grazzini (a cura di), *‘Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore’. Dieci studi su authorship e intertestualità culturale*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, 182 p., ISBN: 9788876676581, € 22,00.

Francesca Facchi

‘Ognuno di noi si forma con gli studiosi che ha la fortuna di incontrare ma anche con i libri che ha la saggezza di leggere’ (p. 19): la conclusione dell’intervento prefatorio di Alberto Varvaro ‘Il complesso rapporto tra maestri e discepoli’, di natura autobiografica e aneddotica, offre la chiave interpretativa nonché il *fil rouge* del volume collettaneo *‘Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore’. Dieci studi su authorship e intertestualità culturale*. Curata da Matteo Brera e Susanna Grazzini, la raccolta comprende dieci contributi in italiano e in inglese che affrontano il tema enucleato dal romanista siciliano da angolature diverse, dalla relazione formativa tra maestro e allievo alla “corrispondenza di amorosi sensi” che si può stabilire tra un’opera e i suoi traduttori, passando per ‘amicizie di idee’ (p. 123) o aspre polemiche rinsaldate o rinfocate attraverso lettere, versi o elzeviri.

Dopo la premessa del curatore e l’intervento di Varvaro, apre il volume Harald Hendrix con un’analisi dei pellegrinaggi illustri compiuti, tra gli altri, da Byron, Petrarca e Alfieri alle dimore – eterne e terrene – dei “loro autori”. Oltre all’influenza di tali omaggi nelle lettere e nella cultura europee, è la concezione romantica del *genius loci* come forza d’ispirazione letteraria a gettare nuova luce sul canonico rapporto maestro-discepolo. Sebbene differisca notevolmente per argomento, simile è l’operazione compiuta da Anna Ferrari, che nel suo intervento innova il tema facendo emergere attraverso i testi non solo l’influenza reciproca tra Carlo Levi e Rocco Scotellaro, ma anche inaspettate affinità tra l’allievo e il mentore (Piero Gobetti) dello scrittore piemontese.

Anche Viola Papetti si sofferma su analogie e differenze tra due scrittori novecenteschi, mettendo a confronto le vicende intellettuali e personali di Giorgio Manganelli e Beppe Fenoglio. Perno del paragone è la loro esperienza di traduttori dall’inglese che, in particolare attraverso i testi di Gerard Manley Hopkins, riveste un ruolo di primo piano nel modellarne la prosa. Maestri di stile dello scrittore di Alba risultano anche Thomas Hardy e John Steinbeck: come dimostra Veronica Pesce attraverso attente relazioni testuali, le traduzioni dei testi dei due autori contribuirono a educare la penna di Fenoglio al respiro epico, all’importanza simbolica dei cronotropi e alla trasfigurazione del paesaggio in antagonista dell’uomo.

‘Lettere da un’amicizia: Leo Valiani e Arthur Koestler’ di Ilona Fried amplia le declinazioni del tema centrale del volume, vedendo nel rapporto epistolare tra i due maestri uno ‘scambio intellettuale e di solidarietà nella lotta per un ideale comune’ (p. 93) che arricchisce non solo i destinatari delle missive, ma – indirettamente – anche chi ne legge la corrispondenza. Ritorna invece sul ruolo maieutico della traduzione Susanna Grazzini, invertendo però alcune coordinate degli studi precedenti: oggetto della ricerca è la faticosa resa in inglese della prosa gaddiana da parte di William Weaver, corredata da un rapporto poco fruttuoso tra un traduttore giovane e un autore sfuggente che porta il primo a una ‘*translator-oriented rendering*’ (p. 110). È questo un interessante caso di studio della sottile linea di confine tra autorialità e *translatorship* nonché dell’influenza determinante delle scelte traduttive nella ricezione e fortuna di uno scrittore all’estero.

I tre saggi successivi hanno come denominatore comune l’opera e il personaggio di Pier Paolo Pasolini. L’analisi cinematografica e delle varie stesure della sceneggiatura del *Decameron* proposta da Antonia La Torre rivela la presenza centrale di Giotto nella pellicola, complesso *alter ego* del regista con cui il cineasta condivide la capacità di ‘dare vita ad una solenne maestosità che pare sospendersi tra verità e sogno’ (p. 120). L’attento e pregevole esame critico di Monica Jansen è invece dedicato all’‘amicizia di idee’ (p. 123) tra Pasolini e Antonio Tabucchi basata sull’impegno civile, amicizia che pur li vede su posizioni diverse per quanto riguarda il ruolo della parola scritta e la ‘concezione del rapporto tra vivere e scrivere’ (p. 133). Su un altro aspetto dell’impegno pasoliniano scrive Francesca Ricci, che si sofferma sullo scontro dell’artista con Montale a colpi di recensioni e liriche; la contrapposizione tra intervento diretto e ‘decenza quotidiana’ (*Visita a Fadin*) nasconde tuttavia una comune presa di coscienza della crisi dell’umanesimo europeo. Infine, la consapevolezza della desolazione e frammentazione della contemporaneità si scopre anche il filo conduttore che accomuna le traduzioni di Sanesi, Montale e Ungaretti del Sonetto 33 di Shakespeare, come conclude Matteo Brera dopo averne studiato le differenze linguistiche, stilistiche e lessicali.

L’ampio ventaglio di approcci critici e tematici della raccolta implica necessariamente la giustapposizione di scrittori e periodi storici distanti tra loro, sebbene tutti i saggi, integralmente o parzialmente, abbiano come focus il Novecento italiano e si possa notare il ricorrere di alcuni nomi – Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini e Beppe Fenoglio – e aree di ricerca, in particolare la traduzione “d’autore” in italiano di testi in lingua inglese. La natura eterogenea è inoltre parzialmente da ricondurre al nucleo primo da cui la discussione di ‘*Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore*’ ha avuto origine, ossia l’omonimo simposio internazionale organizzato nel 2010 all’Università di Edimburgo. Pur senza costituirne gli atti, il volume ne ripropone alcuni interventi e, come ricorda Brera nella premessa, l’obiettivo di far dialogare generazioni di studiosi, raggiunto anche attraverso la scelta degli autori – studenti, ricercatori e docenti universitari –, in qualche caso discepoli dei “grandi” di cui scrivono (Fried di Valiani, Papetti di Manganelli). Dall’altro lato, oltre al macro-tema, a dare organicità alla raccolta sono la densità critica dei saggi, supportata da nutriti bibliografie e da un indice dei nomi, e il loro carattere eminentemente interdisciplinare, in cui storia della critica e del pensiero si intreccia a letteratura italiana e anglo-americana, filologia, *translation studies*, e *cinema studies*. In definitiva, spingendo il lettore a reinterpretare dinamiche letterarie, traduttive e artistiche alla luce (spesso inedita) del tema cardine del volume – la relazione maestro-allievo –, la dialettica produttiva tra eterogeneità di contenuti e unità tematico-strutturale rende ‘*Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore*’ un’operazione editoriale di pregevole impegno critico.

Francesca Facchi
University of Toronto
Department of Italian Studies
100 St Joseph Street
Toronto ON M5S 1J4 (Canada)
francesca.facchi@mail.utoronto.ca

Le contraddizioni del poeta modernista Due studi sul primo Montale

Recensione di: Massimiliano Tortora, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Pisa, Pacini, 2015, 248 p., ISBN: 9788863158434, € 15,00.

Giuseppe Gazzola, *Montale, The Modernist*, Firenze, Olschki, 2016, 232 p., ISBN: 9788822264824, € 27,00.

Ronald de Rooy

La nostra epoca segna il trionfo assoluto, l'egemonia della narrativa e del romanzo. La poesia ha invece decisamente perso quota. Da una terra poetica desolata dove scarseggiano poeti e lettori di poesia è bello ritornare alla prestigiosa e radiosa poesia di Eugenio Montale, passando in rassegna due monografie che per la maggior parte si focalizzano sulla prima fase dell'opera montaliana, quella in cui la fede nella parola poetica era ancora forte e la poesia occupava ancora un posto importante nel sistema dei generi letterari. Coprendo più di mezzo secolo, è vero che anche l'opera in versi di Montale testimonia della graduale perdita di prestigio subita dalla poesia nel corso del Novecento, ma nella sua prima raccolta siamo ancora ben lontani dal crollo di tutte le certezze.

Subito in apertura il lettore di *Vivere la propria contraddizione* è già colpito piacevolmente da un piccolo dettaglio paratestuale. Non sorprende tanto che i tre dedicatari siano i figli dell'autore, bensì la confessione che spesso la sera lo studioso preferiva leggere per i bambini 'invece che la legittima fiaba, testi di *Ossi di seppia*'.

Connettendosi alla migliore tradizione critica – tra critica stilistica e semiotica – il bel libro di Tortora offre una lettura a luce radente della prima raccolta montaliana, esplorando nella prima parte il 'sistema di *Ossi di seppia*' mentre la seconda si concentra nella sua interezza sulla prima sezione della raccolta, 'Movimenti', allo scopo di dimostrare come essa sia sotto molti aspetti da considerarsi come 'la raccolta in nuce'.

La prima parte apre con una attenta interpretazione di *Riviere* che ridiscute la difficoltà inerente a questa lirica che conclude e non conclude l'intera raccolta. Una risposta alla *vexata quaestio* intorno al senso ultimo di questo testo Tortora la trova proprio in una battuta della famosa *Intervista immaginaria* (1946) dove Montale parla a lungo del contrasto tra immanenza e trascendenza: 'Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto' (cit. a p. 26). Tortora argomenta in maniera convincente come

Riviere si faccia carico proprio della stessa contraddizione che forma la spina dorsale dell'intero macrotesto poetico.

Fin dalla poesia programmatica *I limoni* il giovane poeta ligure propone una prospettiva nuova su mondi scartati dai suoi predecessori ‘laureati’, insomma la ben nota rivalutazione di anguille e limoni. Ma Tortora dimostra anche che talvolta il segno è più sottilmente rivalutato dal poeta nuovo, come succede nel caso dell’upupa, uccello cantato sì, ma con scherno dai poeti laureati. E anche in questi casi non manca mai la contraddizione più profonda, in quanto ‘orizzonte metafisico e condanna all’immanenza si danno allo stesso tempo’ (pp. 38-39). Anche nel poemetto narrativo *Mediterraneo*, uno dei nuclei più belli e significativi della raccolta, è operativa la stessa ‘vitale “contraddizione” che sottrae all’immobilità, all’inerzia e all’accidia’ (p. 52). Nella sua *close reading* Tortora dimostra la perfetta sintonia con la concezione di Montale del testo poetico come uno straordinario “ordigno” privilegiato, atto a ‘recuperare le reminiscenze di senso’ e la stessa “contraddizione” tra immanenza e trascendenza’ di cui l’io ha bisogno per vivere e per salvarsi (p. 55).

Fra i temi più profondamente analizzati nella monografia di Tortora sono anche la contaminazione prosa-poesia e la continuità poesia-romanzo-narratività. A parte i molti punti di contatto evidenziati tra l’universo degli *Ossi di seppia* e la *Teoria del romanzo* (1916) di György Lukács lo studioso cerca sistematicamente ‘di seguire nel dettaglio la narrazione che si dipana’ (p. 58) nella prima raccolta montaliana. Anche se designata dall’autore stesso come una metafora facile e poco originale, l’immagine ‘narrare come il mare’ sembra invece assai azzeccata:

Ossi di seppia sembra avere un andamento simile a quello delle onde del mare, che rinascono continuamente su se stesse, dando un senso di ciclicità e di inesauribilità, e che disegnano arcate di eguale traiettoria, così da poter essere idealmente accostate le une alle altre in maniera parallela. (p. 61)

È questo il modo, infatti, in cui il primo Montale costruisce il suo romanzo della formazione di un’identità, una vicenda in cui Arsenio non figura come un personaggio qualsiasi, ma come il suo protagonista.

Anche la seconda parte della monografia, che focalizza interamente sulla manciata di testi che costituisce la sezione ‘Movimenti’, aderisce strettamente ad un filone critico che legge gli *Ossi di seppia* all’inségna del nesso poesia-narratività come un peculiare romanzo di formazione. Partendo dagli studi che maestri come Romano Luperini, Pier Vincenzo Mengaldo e Rosanna Bettarini hanno dedicato alla macronarratività degli *Ossi di seppia*, Tortora analizza le singole liriche della sezione ‘Movimenti’ per dimostrare la loro coerenza narrativa come sezione e anche la loro funzione narrativa dentro il macrotesto della raccolta. Oltre a fornire una comprensione più completa della narratività della raccolta, le letture di Tortora producono anche altre novità esegetiche al livello dei singoli testi.

Particolarmente interessante, ad esempio, è la proposta di identificare quell’enigmatica ‘disturbata Divinità’ de *I limoni* con il dio pagano Pan. Attraverso il contatto con la natura, infatti, l’io di *I limoni* tenta di aprirsi ‘ad una dimensione divina: una dimensione il cui accesso passa attraverso una fusione panica con la natura’ (p. 120). Quanto alle fonti addotte, non sorprendono tanto le presenze di Pan in testi di D’Annunzio, Mallarmé e vari altri simbolisti francesi, bensì quella di un’analoga costellazione ora del meriggio-attesa di un miracolo-possibilità di disturbare il sonno di Pan che Tortora rivela nel Nietzsche di *Così parlò Zarathustra e Umano, troppo umano*. Del tutto superfluo aggiungere naturalmente che Montale, come nel caso dei ‘poeti laureati’, attraversa e rovescia decisamente questo intertesto filosofico.

Il famoso *Falsetto* è la prima lirica in cui ‘il miracolo si compie’ davvero (p. 174), almeno per la giovane e vitale Esterina, antidoto dell’io lirico che deve rassegnarsi alla sua esclusione dal mare e alla sua ‘inalienabile differenza’ (p. 175). *Falsetto* è un romanzo di formazione in miniatura che s’incarna non solo sul personaggio femminile ma anche su quello maschile, contrapponendo ‘atemporalità’ e ‘temporalità lineare’, un contrasto che si riflette nel contenuto (mare-terra) ma anche nello stile (classicismo-realismo) (p. 178). Così, in questo testo un classicismo prevalentemente dannunziano convive con una ‘matrice realistica’ riportabile a autori come Gozzano, Michelstaedter, Govoni, Cardarelli, Sbarbaro e Boine (pp. 187-188), creando una sottile tensione stilistica che rimanda in ultima istanza ai dubbi del protagonista che non ha accettato ancora l’impossibilità del miracolo.

Una visione più chiara traspare dalle due *Poesie per Camillo Sbarbaro* (*Caffè a Rapallo* e *Epigramma*). Già il nome di Sbarbaro – dalla impurezza delle sue scelte stilistiche alla costruzione di un protagonista alienato – viene letto da Tortora come ‘una dichiarazione di poetica moderna’ (p. 216). *Caffè a Rapallo* è ‘una prima conclusione del romanzo’, collocato ‘alla fine di un percorso ben definito’ (p. 222) e ‘sancendo l’inibizione a qualsiasi aspirazione panica’ (p. 223). *Epigramma* attraversa e supera il modello: ‘Montale non è Sbarbaro’ (p. 224). Alla resa, all’accettazione e all’abdicazione tipiche di Sbarbaro Montale oppone una ‘apertura verso nuovi sviluppi [...], apertura verso l’altro’ (p. 226). Tale superamento emerge anche dal paragone fra la struttura temporale di *Pianissimo* e quella degli *Ossi di seppia*: la mancanza di ‘progressione cronologica’ (p. 229) in Sbarbaro è sostituita in Montale da un ‘romanzo di formazione’ (p. 230) che porta a un’apertura, uno sbocco.

Vari temi nel libro di Tortora gettano un ponte al saggio di Giuseppe Gazzola: dal forte impatto della filosofia sulla prima poesia montaliana, alle analogie tra il mondo di *Ossi di seppia* e le idee filosofiche di Adorno, Horkheimer e Charles Taylor (*Il disagio della modernità*) fino alla constatazione che Montale è ‘il rappresentante maggiore del modernismo italiano’ (p. 139). Si potrebbe dire infatti che la parte migliore di *Montale, The Modernist* esplora proprio le basi di quest’ultima affermazione, analizzando ‘*how and when Montale became a modernist poet*’ (p. 11). L’analisi di Gazzola parte da una definizione dell’idea stessa di modernismo, fissando come importanti punti di riferimento

the climax of the second industrial revolution, the dissemination of new technologies that effectively changed the lives of millions at the beginning of the twentieth century, the cultural shocks of the first mechanised war and of revolutionary scientific theories. (p. 8)

Il primo Montale va riletto e compreso anche all’insegna dei grandi cambiamenti di paradigma tra Otto e Novecento, non solo quelli artistico-letterari, ma anche quelli legati alla fisica di Einstein, la filosofia di Bergson ecc.

Seguendo questa prospettiva Gazzola rivaluta anche il ruolo della prima guerra mondiale. Montale, in questo così diverso dal coetaneo Ungaretti, non aveva alcuna intenzione di raccontare la guerra direttamente: pochissimi riferimenti, per di più indiretti, nel *Quaderno genovese*, e negli *Ossi di seppia* un’unica poesia ambientata nella guerra (*Valmoria, discorrevano il tuo fondo*). Eppure, argomenta Gazzola, il famoso manifesto poetico *Non chiederci la parola* andrebbe letto come ‘the condition of a generation whose identity had been shattered’ (p. 16), una generazione profondamente traumatizzata che ha vissuto la prima guerra mondiale come ‘radical discontinuity’ (E.J. Leed, cit. a p. 40). Stando all’interpretazione di Gazzola, questa poesia non sarebbe stata scritta se Montale non fosse stato un veterano ed essa rappresenta anche il rifiuto di una spiegazione razionale del mondo come conseguenza dell’esperienza della guerra (p. 54).

Il modernismo di Montale traspare anche dalla sua concezione e rappresentazione del paesaggio ligure. Nelle poesie scritte dal 1926 in poi il giovane poeta si distacca infatti dal paesaggio e dalla sua rappresentazione letteraria ponendo ‘a fracture between the modern self and his environment’ (p. 58). Nel ‘literary palimpsest’ (p. 60) del paesaggio ligure la figura del protagonista anti-eroico di Sbarbaro risulta un modello fertile, ma presto la visione del paesaggio in Montale attraversa quella di tutti i suoi predecessori. Gazzola indica a questo proposito come altamente significativa la profonda differenza fra le prime tre quartine e l’ultima strofa di *Meriggiare pallido e assorto*. Qui si assiste al passaggio dall’‘ur-Montale’ (p. 81) all’autore modernista degli *Ossi di seppia*: ‘from a young and accomplished, but fundamentally derivative, poetic mode, to a philosophically grounded, innovative approach to poetic representation’ (p. 81).

Anche la maniera in cui Montale approccia le sue fonti (sia filosofiche che letterarie) rientra pienamente nel paradigma modernista: ‘he blended a variety of sources and influences into an intellectual patchwork without forcing them into a rigid system’ (p. 107). Essenziale nella formazione del Montale modernista fu l’amicizia con Bobi Bazlen, che spalancava ‘una finestra [...] su un mondo nuovo’ (Montale, nel 1965) introducendolo nella cerchia del modernismo internazionale, a cominciare da Saba e Svevo, cui più tardi seguirono Ezra Pound, Mario Praz e T.S. Eliot. Però, sottolinea Gazzola, il modernismo di Montale non va capito soltanto come l’assunzione delle idee di maestri come Pound o Eliot, ma piuttosto nel contesto di un comune retroterra culturale europeo molto più vasto, il quale emerge già in poesie scritte prima che Montale avesse avuto qualsiasi contatto con i patroni del modernismo.

Più che costituire una romantica eco leopardiana, anche il tema dei morti-vivi rientra più comodamente nel modernismo di Montale. Nelle poesie dedicate ad Anna degli Uberti (*Incontro, Delta, I morti*) sembra infatti riscontrabile soprattutto l’influenza del Joyce di *Dubliners*, non senza l’apporto di certi echi danteschi ed eliotiani. Questo percorso tematico dei morti-vivi sfocia in ultima istanza nella visione fantasmatica di *Arsenio*, altro celeberrimo testo montaliano che Gazzola rivisita in modo interessante, rifiutandosi di leggerlo esclusivamente come riproposta del correlativo oggettivo di Eliot e ribadendo giustamente che varie tecniche poetiche paragonabili – ‘objective correlative’, ‘occasione’, ‘Image’ e ‘epiphany’ – hanno tutte una fonte comune in un’idea di Bergson, cioè ‘that specific images generate an “emotional equivalent” in the spectator or reader’ (p. 147):

Rather than considering Montale’s poetics of the object as a derivation of Eliot’s formula, it would be more appropriate to think that Montale participated, with his own methods and aims, in that general shift from subject to object that, beginning with Bergson, had a more or less evident influence upon all modernists of the subsequent generation. (p. 149)

Negli ultimi due capitoli del libro, pur validi ed interessanti come saggi autonomi, svanisce fino a rischiare di venire meno il filo di questa attraente interpretazione del modernismo montaliano. Spostando il focus al Montale di *Satura* e *Farfalla di Dinard* il discorso di Gazzola verte infatti sempre di più sul postmodernismo che il poeta più maturo dispiega in queste opere. Ciò non toglie, però, che esse siano da leggere anche in rapporto con la fase precedente, sia come ‘a breakthrough from the modernist *Weltanschauung*’ sia come ‘selective intensification of certain tendencies within modernism itself’ (pp. 172-173). Da questo punto di vista, infatti, l’ultima parte del libro riesce a farsi valere, anche se non con la stessa convinzione dei primi cinque capitoli, sotto il titolo complessivo del volume.

Ronald de Rooy
Universiteit van Amsterdam
Faculteit der Geesteswetenschappen
Opleiding Italië Studies
Spuistraat 134
1012 VB Amsterdam (Paesi Bassi)
r.m.derooij@uva.nl

Narrazioni in giallo e nero

Recensione di: Lorella Martinelli, Elena Ricci (a cura di), *Narrazioni in giallo e nero*, Palermo, Palermo University Press, 2018, 190 p., ISBN: 9788831919098, € 18,00.

Giuliana Pias

Al di là delle numerose definizioni e classificazioni che la critica ha attribuito nel corso del tempo alla scrittura poliziesca tanto in America quanto in Europa e a prescindere dalle regole di funzionamento del giallo e dalle "non regole del noir", come scrive Laura Grimaldi nel piccolo ma fondamentale saggio di riferimento intitolato *Il giallo e il nero*,* è indubbio che il genere poliziesco, da quello più codificato a quello più autonomo, ha conosciuto uno sviluppo stupefacente fin dalle sue origini. Dal XIX secolo, Da Poe e Conan Doyle, il successo crescente che accompagna le narrazioni gialle e nere, nelle varie forme e nei diversi media (racconto, romanzo, fumetto, cinema, televisione, radio), in Italia e all'estero, si conferma nel primo quindicennio del XXI secolo grazie a una produzione che ha dimostrato di saper conciliare creatività e uso dello stereotipo. Questa mescolanza ha reso popolare la narrativa d'indagine riuscendo ad attirare l'interesse di un pubblico appartenente agli ambienti sociali e culturali più variegati nonostante il genere fosse costantemente sottoposto a giudizio da una critica letteraria dubbia che si interrogava con scetticismo sulle sue qualità estetiche e artistiche.

Il volume curato da Lorella Martinelli e Elena Ricci testimonia la vitalità e la varietà delle storie in giallo e in nero e al tempo stesso costituisce un contributo interessante il cui obiettivo dichiarato è quello di 'esplorare sia la molteplicità di forme narrative che la narrativa poliziesca accoglie al suo interno sia la volontà di studiare i generi con un approccio descrittivo piuttosto che normativo, ponendo attenzione all'ibridazione e alla variazione declinate in determinati contesti storici, culturali e linguistici' (p. IX). Da una parte, il giallo archetipale con la sua struttura razionale che diverte e rassicura il lettore, dall'altra, il *noir* con la sua flessibilità e malleabilità che passa da un genere all'altro dimostrando di essere 'sempre capace di contaminarsi a vari livelli [...] per rappresentare con la massima intensità le inquietudini e gli interrogativi irrisolti del nostro tempo' (p. XII). Questa è, in effetti, la prerogativa fondamentale del *noir*: la capacità di interpretare la realtà stimolando lo spirito critico del lettore. E questa è anche la ragione del suo successo.

Costituito da nove saggi, *Narrazioni in giallo e nero* prende in considerazione una produzione narrativa d'inchiesta che racconta delle storie ambientate in Italia e all'estero durante un arco temporale che spazia dalle origini del genere ai giorni nostri e di cui viene analizzata la dimensione politica, sociale, storica, nonché linguistico-culturale e traduttiva.

* L. Grimaldi, *Il giallo e il nero. Scrivere suspense*, Milano, Nuova Pratiche edtrice, 1996, p. 31.

Il volume inizia con lo studio di Brigitte Battel che dà un esempio dell'evoluzione del *noir* contemporaneo attraverso la trilogia marsigliese (1995-1998) di Jean-Claude Izzo in cui emerge il ruolo di personaggio svolto da Marsiglia, città multiculturale del Mediterraneo. In questo quadro, Battel ricorda il riconoscimento dell'affiliazione di Izzo a Manuel Vázquez Montalbán per aver contribuito in maniera determinante allo sviluppo della dimensione realistica del *noir* contemporaneo nella sua specificità mediterranea. A seguire, l'articolo di Alessandra Calanchi analizza lo stretto legame di Conan Doyle con la cultura di massa americana, un rapporto da cui nasce il "giallo" moderno ed emerge l'eccezionalità dello scrittore scozzese che è riuscito a rendere eterne le sue opere.

Il saggio di Lorella Martinelli è invece dedicato all'aspetto traduttivo attraverso il caso del *polar* francese di Didier Daeninckx. La studiosa analizza la funzione del lessico e della sintassi rispetto agli "effetti di realtà" e insiste sull'etica del traduttore dando come esempio dimostrativo l'analisi di un racconto breve intitolato *Le Facteur Fatal* (1990). Laura Restituccia conduce uno studio originale su un copioso *corpus* di *detective stories* di alcuni italiani emigrati negli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento. La sua opinione è che questi testi possono essere considerati i precursori del *Polar* per tutta una serie di ragioni che espone. Inoltre, sottolinea che questi scrittori sono mossi dalla necessità di rovesciare lo stereotipo statunitense che vedeva in essi degli individui naturalmente propensi al crimine.

L'articolo di Elena Ricci si concentra su degli elementi che fanno apparire la dimensione realistica del genere poliziesco contemporaneo nella produzione narrativa dello statunitense Tony Hillerman e del maliano francofono Moussa Konaté. La predilezione della prospettiva degli studi culturali e postcoloniali fa emergere la specificità culturale dei personaggi, dei luoghi e dei crimini attraverso la dialettica tra identità e alterità. Il saggio di Francesca Ricci è invece dedicato a una *detective story* italiana, *Le perfezioni provvisorie* (2010) di Gianrico Carofiglio. Attraverso l'avvocato Guido Guerrieri, la cui inchiesta diventa un vero e proprio percorso esistenziale, Ricci mostra come il senso di spaesamento percepito dal protagonista sia sentito anche dallo stesso scrittore. Per Carofiglio l'antidoto consiste nel praticare un codice etico nella vita come nella fiction facendo proprio l'ideale sciasciano della "legge in assoluto". Giovanni Saverio Santangelo consacra un lungo articolo alla narrativa poliziesca algerina nell'ambito delle letterature francofone magrebine prodotta tra i primi decenni degli anni Trenta del Novecento e gli anni Duemila. Lo studioso delinea una cronistoria socio-politica soffermandosi in modo particolare sulla produzione degli anni Ottanta e Novanta di cui evoca gli aspetti più tragici e la capacità di questa narrativa di far presa sul reale dando vita a delle tematiche socio-culturali e politiche come quella della memoria e dell'identità individuale e collettiva.

L'articolo di Antonio Velez analizza un *corpus* di *spy-story* italiane tradotte dal francese e pubblicate dalla casa editrice Arnoldo Mondadori nella collana "Segretissimo" tra il novembre 1964 e il febbraio 1974. Lo studio è essenzialmente descrittivo e applica un approccio funzionale orientato verso la lingua e la cultura d'arrivo di cui Velez fornisce diversi esempi comparativi che mettono in evidenza le scelte operate dal traduttore in virtù delle norme da rispettare. Il saggio di Claudio Vinti chiude il volume svelando un altro aspetto importante delle narrazioni in giallo e nero, ovvero il rapporto tra la letteratura *noir* americana e il cinema francese analizzato attraverso l'opera degli anni Sessanta di Jean-Luc Godard. Questo sconfinamento del *noir* nel cinema ha poi conosciuto gli sviluppi che sappiamo a conferma del radicamento e della diffusione di questo genere tanto in ambito letterario quanto in ambito cinematografico.

Giuliana Pias

Université Paris Nanterre

Département d'études italiennes - UFR LCE

200, avenue de la République

92000 Nanterre (Francia)

gpias@parisnanterre.fr

Insegnare la teoria della traduzione nel XXI secolo

Recensione di: Pierangela Diadori, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Roma, Carocci editore, 2018, 325 p., ISBN: 9788843090259, € 28,00.

Aneta Wielgosz

Gli studi sulla traduzione (Translation Studies) sono un campo che negli ultimi anni ha avuto un'enorme importanza, non solo per la linguistica, ma anche per gli studi umanistici in generale. Nonostante questo, sono ancora pochi i manuali accademici di teoria della traduzione scritti in lingua italiana. Nei corsi di traduzione, interpretariato e mediazione linguistica si usano spesso quelli tradotti dall'inglese. Sembra quindi importante la proposta di Pierangela Diadori, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, uscita presso Carocci editore.

Come spiega l'autrice nell'introduzione, il libro è rivolto principalmente agli studenti dei corsi di laurea in Mediazione Linguistica. Potrebbe essere utile anche a chi svolge già professionalmente l'attività di interprete, traduttore o mediatore interculturale e vorrebbe riflettere sul proprio lavoro (anche se, come viene sottolineato all'inizio, non è un libro che insegna a tradurre).

La prima parte del libro presenta la nozione di abilità traduttiva adottando una prospettiva psicolinguistica e riferendo alle ricerche degli studiosi che si sono occupati di bilinguismo e plurilinguismo, come Jim Cummins e Renzo Titone, ma anche a studi di psicologia e neuropsicologia. Riferendosi a teorie al giorno d'oggi molto note e discusse, come la teoria dell'evoluzione culturale proposta da Richard Dawkins, l'autrice situa gli studi sulla traduzione in un contesto più ampio.

La seconda parte parla dei concetti di base della traduzione e della mediazione, ovvero di concetti quali 'lealtà', 'fedeltà', 'traducibilità' e 'mediazione linguistica'. Qui l'autrice pone l'attenzione sia sulla dimensione diacronica, descrivendo lo sviluppo di questi concetti negli studi sulla traduzione, sia sulla dimensione diatopica. Per introdurre i lettori alla teoria della traduzione il primo capitolo della seconda parte viene dedicato alle metafore della traduzione e del traduttore che vanno dalla nota espressione italiana 'traduttore-traditore' alla metafora della traduzione come atto di cannibalismo negli studi postcoloniali. Viene così mostrata la molteplicità dei concetti riguardanti la traduzione in varie epoche e culture.

Nella terza parte viene presentata la storia degli studi sulla traduzione. L'autrice presenta sia le principali teorie sviluppatesi in Occidente (cioè in Europa e in America del Nord), sia le teorie orientali (del Vicino Oriente, della Cina e dell'India). Da apprezzare è l'innovatività di questo approccio multiculturale, visto che i manuali accademici riguardanti la scienza della traduzione tendono ad essere incentrati sui soli concetti occidentali. L'autrice ripercorre la storia della teoria della traduzione sin dai tempi dell'antichità, senza dimenticare il contesto moderno e le

problematiche vicine al lettore. Parla, ad esempio, di *corpora*, di *Machine-Aided Translation* e di traduzione multimediale. Uno dei capitoli è dedicato alla traduzione e mediazione nella politica linguistica dell’Unione Europea. Viene sottolineata anche l’interdisciplinarietà degli studi della traduzione. Sono menzionati i filosofi, semiologi, linguisti e psicologi che si sono occupati di teoria della traduzione. In questo capitolo l’autrice collega gli studi sulla traduzione alla glottodidattica, facendo riflettere i lettori sul ruolo della traduzione nel processo dell’apprendimento delle lingue straniere, partendo dalle indicazioni contenute nel Quadro comune europeo di riferimento per le lingue. È una riflessione preziosa per gli studenti di Mediazione Linguistica, dato che tutti utilizzano le lingue straniere e probabilmente un giorno molti le insegnneranno.

L’ultima parte si concentra sulla pragmatica interculturale, ovvero sui problemi che possono emergere durante il trasferimento del testo da una cultura all’altra. Per i futuri traduttori, interpreti e mediatori linguistici sono interessanti ma anche utili le questioni presentate: la traduzione audiovisiva, la traduzione dei codici non-verbali e la traduzione dei titoli. Questa parte aiuta anche ad approfondire le conoscenze interculturali degli studenti, visto che nei relativi sottocapitoli vengono riportati esempi di metafore, idiomi, proverbi, gesti e forme di cortesia provenienti da varie culture, soprattutto quelle extraeuropee. Diadòri affronta quindi in un modo originale, ma anche avvicinabile, le questioni che aiutano gli studenti a riflettere non solo sulla traduzione o sulla diversità delle lingue, ma anche sulla diversità delle culture. Le problematiche di questo tipo sono estremamente importanti per i giovani che vivono in una società multiculturale e vogliono svolgere i compiti di traduttore, interprete o mediatore culturale.

Nel costruire il libro è stato adottato il principio didattico dell’unità di apprendimento (l’autrice è una nota specialista di glottodidattica, insegna Didattica dell’italiano per stranieri all’Università per Stranieri di Siena). Prima di ogni parte del libro, dopo una breve introduzione che riassume il tema, è proposta un’attività di *brainstorming* volta a stimolare l’interesse degli studenti per le problematiche affrontate. Gli apprendenti sono invitati a riflettere sulle questioni del bilinguismo e della fedeltà traduttiva, sul ruolo della traduzione nello studio delle lingue straniere, sugli equivoci interculturali. Potranno collegare i contenuti del manuale alle loro esperienze quotidiane, rispondendo a domande quali ‘Riflettete su una battuta o una barzelletta (in un’altra lingua) a cui non avete riso’ o ‘Come preferite vedere un film straniero (in originale, doppiato, con sottotitoli?’’. Alla fine di ogni parte del libro si trovano degli esercizi che aiutano a fissare il materiale e riflettere su esso. I tipi di attività proposte sono variegati: griglie, mappe mentali, quiz, esercizi di traduzione. In molti compiti gli studenti possono impiegare la propria conoscenza delle lingue straniere (o della lingua madre, se diversa dall’italiano). Gli studenti italiani, abituati a manuali contenenti solo concetti teorici, sicuramente potranno apprezzare l’introduzione ad attività attraverso le quali poter rafforzare le loro competenze traduttive.

Riassumendo, il libro di Pierangela Diadòri si presenta come un ottimo e innovativo manuale da utilizzare nei corsi universitari di traduzione. Tiene in conto la prospettiva multiculturale, ma anche il contesto locale italiano. Anche se parla della teoria della traduzione, riporta sempre i lettori alla prassi della traduzione. Inoltre può essere anche usato da chi vuole studiare in autonomia. Infine, sarà utile non solo a studenti e docenti, ma anche a traduttori, interpreti e mediatori professionisti che vogliono riflettere sul proprio lavoro.

Aneta Wielgosz
Świderska 106/9
03-128 Warszawa (Polonia)
aneta.agnieszka.wielgosz@gmail.com

SEGNALAZIONI - SIGNALMENTEN - NOTES

In Memoriam Mario Alinei (1926-2018)*

La scomparsa di Mario Alinei, avvenuta l'8 agosto 2018 a Tavernuzze nelle vicinanze di Firenze dove si era trasferito dopo aver lasciato l'Università di Utrecht nel 1987, riporta il pensiero agli anni in cui l'italianistica e gli studi delle altre lingue moderne nei Paesi Bassi videro un periodo di espansione e investimenti, attivamente e generosamente sostenuto dai vari atenei olandesi e fiamminghi. Si tratta degli anni fra il 1960 e il 1985 all'incirca, intervallo che corrisponde proprio alla carriera olandese di Alinei, che nel 1959 era stato assunto dall'università di Utrecht per assistere l'ordinario di italianistica, Maria Fermin (1897-1980), nel suo progetto di istituire un corso di laurea in lingua e letteratura italiana, per finire in un prepensionamento avvenuto nel contesto di una delle prime ondate di tagli economici alle facoltà di lettere, che da quel momento in poi si sarebbero presentate ripetutamente.

Formatosi in glottologia a Roma, il giovane Mario Lucio Alinei - nato il 10 agosto 1926 a Torino - colse l'occasione della sua trasferta nell'Ateneo olandese per iniziare un ambizioso programma di ricerca linguistica, fra morfologia e semantica sia geografica che storica, che per il suo orientamento decisamente innovativo potette contare su consistenti finanziamenti universitari, necessari per l'infrastruttura tecnica di cui aveva bisogno. Per la raccolta ed elaborazione dei dati linguistici, sin dai primi anni Sessanta Alinei introdusse l'utilizzo del computer (e in quella data precoce l'Università di Utrecht ne aveva un solo esemplare), producendo in tal modo un *Dizionario inverso italiano, con indici e liste di frequenza delle terminazioni* (1962) e una folta serie di *Spogli elettronici dell'italiano* sia antico (18 volumi, fra il 1968 e il 1980) e contemporaneo (3 volumi, 1973). Confermato successore alla cattedra della Fermin nel 1968, già nel 1963 - alla sua nomina a professore associato - Alinei aveva dato, in una lezione inaugurale su *Origin and History of the Italian Word Embassy 'ambasciata'*, una brillante dimostrazione delle sue competenze in un campo d'interesse ove convergono linguistica storica e geografica, dialettologia, morfologia, semantica e antropologia.

Fu questa la linea che diede l'avvio all'iniziativa - effettuata insieme al dialettologo Toon Weijnen (1909-2008) dell'Università di Nimega - di istituire nel 1970 il grande progetto internazionale dell'*Atlas Linguarum Europae*, sostenuto poi dall'UNESCO, e portato avanti sino al giorno d'oggi da numerosi centri di ricerca nei vari paesi europei, nonché a una lunga serie di autorevoli pubblicazioni, fra cui maggiormente i tre volumi dedicati a *Origini delle lingue europee* (1996-2000) e numerosi saggi presentati su *Quaderni di semantica*, periodico fondato e diretto dallo stesso Alinei sin dal 1980.

Produzione che in alcuni suoi aspetti suscitò e continua a produrre vivaci polemiche, genere accademico congeniale ad Alinei, personaggio brillante e originale quanto contestatorio e scontroso, non tendente a compromessi di alcun genere. Così la tesi di una continuità linguistica fra il paleolitico e l'era molto posteriore in cui ebbero origine le lingue indo-europee, proposta prima in *Origini delle lingue europee* e poi ribadita in vari libri successivi, continua a nutrire il dibattito, in cui Alinei continuò a intervenire con pubblicazioni, sempre accolte con plauso e critica, come

Etrusco: una forma arcaica di ungherese (2003), e *Gli etruschi erano turchi. Dalla scoperta delle affinità genetiche alle conferme linguistiche e culturali* (2013).

Altrettanto brioso e esigente come docente, Alinei introdusse varie generazioni di studenti – sia a Utrecht che a Lovanio dove insegnò negli anni Ottanta per un breve periodo – a metodologie e teorie decisamente all'avanguardia, tuttavia senza produrre una scuola di allievi. Apprezzato pertanto per il suo insegnamento e il fortissimo profilo scientifico, Alinei ebbe difficoltà ad affermarsi a livello amministrativo e collegiale nella sua Università, che dopo il 1968 aveva adottato uno statuto di gestione democratica, per cui fu sostituito alla direzione del proprio dipartimento da titolari di altre cattedre. Ritiratosi dai suoi impegni universitari ad appena 60 anni, Alinei potette dedicarsi ancora per tre decenni alla sua ricerca che, se da una parte continuava i percorsi delineati sin dall'inizio della propria carriera, non disdegnava di esplorare in tutta libertà istituzionale e intellettuale campi completamente diversi e persino avventurosi, arrivando a pubblicare anche ad avanzatissima età studi su Dante (*Dante rivoluzionario borghese*, 2015) oppure su Mona Lisa (*Il sorriso della Gioconda*, 2006), ispirati da una mente vivacissima quanto critica, interessata a convertire curiosità anche personali e inconsuete in indagini senza eccezione ben documentate, argomentate e capaci di suscitare nel lettore la consapevolezza che il nostro sapere dipende non poco dal mettere in dubbio nozioni convenzionali.

Harald Hendrix

Koninklijk Nederlands Instituut Rome

Via Omero 10/12

00197 Roma (Italia)

haraldhendrix@knir.it

* Si segnalano anche gli *In memoriam* che Minne de Boer ha dedicato al collega defunto: M. de Boer, 'Apostrofo 64', in: *Notiziario Dante Alighieri Utrecht*, 28, 3 (2018), pp. 2-3, https://issuu.com/danteutrecht/docs/notiziario_dante_utrecht_september_1?ffte=2380178/6439650; idem, 'In memoriam Mario Alinei (10 augustus 1926-9 augustus 2018)', in: *Trefwoord/ De Woordenaar* (2018), https://ivdnt.org/images/stories/onderzoek_en_onderwijs/publicaties/trefwoord/In_memoriam_Mario_Alinei.pdf (10 dicembre 2018).