



Anno 34, 2019 / Fascicolo 2 / p. 5-7 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10311>

© 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

Natalie Dupré, Inge Lanslots

Il presente numero è la continuazione di ‘L’Italia e la Francia. Scambi culturali’ uscito nel 2018 in contemporanea con il numero speciale ‘La France et l’Italie: Échanges culturels’ della rivista di Studi Francesi RELIEF. *Revue électronique de littérature française*.¹ A tal scopo ulteriori autori sono stati invitati a riflettere sugli scambi culturali tra Italia e Francia dal Cinquecento al Duemila, in modo da integrare il panorama che era emerso dai contributi pubblicati nel 2018. Oltre alla sezione tematica, abbiamo voluto dar spazio ad altri due saggi prettamente incentrati sulla cultura italiana, proposti da due giovani ricercatrici. Con questa scelta intendiamo continuare la linea editoriale iniziata da Monica Jansen che per molti anni ha diretto la rivista con entusiasmo e generosità, nonché con estremo rigore scientifico. Le esprimiamo tutta la nostra gratitudine per aver saputo trasformare *Incontri* in una rivista di fama e di portata internazionale. Monica è stata e rimarrà una fonte di ispirazione per tutti noi della redazione.

Il primo contributo, un saggio di **Merry Low**, tratta la corrispondenza scritta in italiano tra Vittoria Colonna (1490-1547) e Margherita di Navarra (1492-1549), la quale offre una riflessione acuta sulla natura della Riforma a un momento cruciale della storia europea. Particolare attenzione viene data nelle lettere al principio della giustificazione per fede (*Sola Fide*) e all’economia del dono divino privilegiato da parte dei riformisti, ma dalle stesse lettere emerge anche un’inconsueta solidarietà femminile e spirituale.

Lies Verbaere, giovane studiosa di Tasso, prende in esame l’arte del comando, l’idea del principe e del capitano perfetto, e lo studio delle fonti nella *Gerusalemme liberata* (1581), colmando così una lacuna nella critica tassiana. Attraverso un confronto con *Historia belli sacri* (1170-1184) di William of Tyre (ca. 1130-1186), che offre un dettagliato resoconto sia delle prime crociate che del Regno di Gerusalemme, la Verbaere riesce a evidenziare come Tasso concepisca Solimano e Goffredo come due eroi complementari che incarnano mondi diversi basati l’uno sull’islam multiforme e l’altro sul cristianesimo unitario.

Nel suo saggio **Rosalba Dinoia** ricostruisce l’uso che fece Giuseppe Mazzini della propria immagine, dapprima in una cerchia più intima di familiari e amici negli anni Trenta e Quaranta, e successivamente per un impiego propagandistico volto a

¹ Els Jongeneel & Elisa 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/> (22 dicembre 2018).

diffondere le sue idee rivoluzionarie e a raccogliere fondi per la causa repubblicana. Partendo dalla vicenda del noto *Ritratto di Mazzini*, libera interpretazione che il celebre incisore e patriota Luigi Calamatta (Civitavecchia, 1801 - Milano, 1869) fece del quadro di Emilie Ashurst Hawkes, pittrice inglese, la studiosa esamina la controversia che vide coinvolti lo stesso Mazzini e George Sand, integrando la sua analisi con una lettera inedita di Mazzini alla Sand.

Il saggio di **Chiara Naldi** studia il viaggio che intraprese Jean Paul Milliet nell'estate del 1886 e che portò il giovane allievo dell'École des Beaux Arts a Firenze per misurarsi con i grandi maestri del Quattrocento fiorentino. Da lì Milliet partì per un tour percorrendo l'Italia in cerca dei luoghi e delle opere descritti nelle *Vite* di Vasari. Chiara Naldi descrive con precisione come tale viaggio si trasformi in un tirocinio visivo da cui scaturisce anche una produzione fotografica molto ampia. Da un'attenta analisi quantitativa e qualitativa delle consistenze delle fotografie e dei soggetti pittorici nel Fonds Milliet emerge che tra tutte le opere rappresentate prevalgono quelle fiorentine.

Il saggio di **Costanza Ballardini** presenta i risultati di un'ampia ricerca documentaria sulla presenza dell'arte italiana negli anni Trenta al Museo del Jeu de Paume di Parigi, quando quest'ultimo fu diretto da André Dezarrois. Nel suo contributo la Ballardini indaga sull'attitudine del Museo nei confronti dell'arte contemporanea italiana, esplorando le interconnessioni tra la grande mostra 'Art italien des XIX et XX siècles', la gestione museale sotto la direzione di Dezarrois, i rapporti con le istituzioni, nonché con altre mostre più piccole ma significative.

Il contributo di **Rosario Gennaro** è incentrato sulle controversie intorno a *900*, la rivista francese pubblicata in Italia tra il 1926 e il 1928 e diretta da Massimo Bontempelli che la usò per creare un'ampia base di contatti nella capitale francese, creando così le condizioni per la sua legittimazione internazionale. Sebbene la rivista dovesse servire all'espansione culturale del regime mussoliniano, Bontempelli si guardò bene dall'usare un linguaggio apertamente imperialista o nazionalista in modo da non turbare i collaboratori francesi della rivista. Gli avversari italiani dell'autore, a loro volta, lo accusarono di fare un doppio gioco. Dall'analisi di Gennaro emerge che le suddette controversie erano anzitutto ispirate a fattori riconducibili a dinamiche inerenti al mondo letterario italiano.

L'ultimo contributo di questo numero si propone di esplorare l'intersezione tra tre dibattiti che investono la cultura italiana dal dopoguerra in poi, e che riguardano la memoria divisa del fascismo e dell'antifascismo, il fenomeno della New Italian Epic e il costituirsi del graphic novel come forma artistica autonoma. Attraverso la sua analisi della rappresentazione della critica letteraria gramsciana in *Cena con Gramsci* (2012), **Rachelle Gloudemans** dimostra come il graphic novel di Elettra Stamboulis e Gianluca Costantini sia non solo un atto di memoria dai connotati metariflessivi, ma crei anche uno spazio culturale per la commemorazione di una figura a lungo trascurata o addirittura assente dal dibattito pubblico italiano.

La Redazione invita i lettori di *Incontri* alla lettura di 'L'Italia e la Francia. Scambi culturali 2' ringraziando ulteriormente Monica Jansen per il suo impegno durante tutti questi anni.

Natalie Dupré e
KU Leuven

Faculteit Letteren-Campus Brussel
Warmoesberg 26, 1000 Brussel
natalie.dupre@kuleuven.be

Inge Lanslots

-Campus Antwerpen
Sint-Andriesstraat 2, 2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@kuleuven.be

a Monica Jansen,
che ha fatto nascere e fiorire *Incontri*
e che ora insegue altri e inediti destini.²



² Foto per gentile concessione di Clemens Arts ©.

Receiving ‘Vittoria’ Reformed Gift-Relations in Vittoria Colonna’s and Marguerite de Navarre’s Epistolary Correspondence

Merry E. Low

The brief but highly significant epistolary correspondence (1540-1545) between Vittoria Colonna (1490-1547) and Marguerite de Navarre (1492-1549) invites us to consider the intersection of gender and church reform at a critical juncture in Italian religious identity alongside its encounters with French culture.¹ While both Colonna and Marguerite were known for their literary prestige in their respective Italian and French contexts, their contemporaries often diminished their involvement in reformist movements. Although Colonna nor Marguerite officially denounced their Catholicism, in their epistolary encounter, imbued with expressions of reformist thought, we are able to better grasp how French relations formed Italian history along religious and gendered lines. Colonna’s and Marguerite’s correspondence was also noteworthy given their connection through the Battle of Pavia (1525), which claimed the life of Marguerite’s first husband, Charles IV of Alençon (1489-1525), and resulted in the year-long captivity of her brother, King François I (1494-1547), and also caused the death of a certain Fernando Francesco d’Avalos (1489-1525),² which would later ignite the poetic voice of his beloved wife, Vittoria Colonna.³

Despite the contentious origins of Colonna’s and Marguerite’s relationship, their epistolary exchange illustrated the cultivation of female friendship between two women separated by geographical borders and territorial conflict, yet united on the basis of their common explorations and literary expressions of reformist theology. Barry Collett provides a detailed framework for the theological and philosophical context of Colonna’s and Marguerite’s correspondence.⁴ According to Collett, the five surviving letters of Colonna’s and Marguerite’s correspondence are written ‘in an allusive style, and with an abundance of biblical allusions, both of which require detailed textual analysis and sensitive exegesis,’ and can be seen as evidence for these

¹ For the remainder of the article, I mostly refer to Vittoria Colonna by her family name, ‘Colonna,’ and Marguerite de Navarre as ‘Marguerite.’ This latter choice is due to space restrictions as well as the fact that her aristocratic denomination (de Navarre) was not officially a part of Marguerite’s name.

² J.M. Le Gall details the experience of the Battle of Pavia from the perspective of combatants in ‘Les combattants de Pavie. Octobre 1524 - 24 février 1525’, in: *Revue historique* 316, 3 (671) (2014), pp. 567-596.

³ Abigail Brundin has already noted how Colonna’s and Marguerite’s lives intersect in the Battle of Pavia, although they were on opposing sides of the battle (A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 102).

⁴ B. Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage: the Correspondence of Marguerite d’Angoulême and Vittoria Colonna, 1540-1545*, Studies in Reformed Theology and History, Princeton, Princeton Theological Seminary, 2000).

women's 'detailed and sophisticated knowledge of the Bible.'⁵ The exegetical and theological sophistication that characterized Colonna's and Marguerite's epistolary exchange is of crucial importance to the historical understanding of women's relationship with institutionalized forms of Christianity in France and Italy.

This article builds on the foundation that Collett has established concerning Colonna's and Marguerite's epistolary correspondence by evincing how this exchange reflects a gendered approach to spiritual and ecclesiastical reform. Whereas Collett views the doctrine of the Holy Spirit as central to his reading of these letters, the notion of reformed gift-relations is the primary lens through which I analyze this correspondence. As such, I explore how Colonna's and Marguerite's correspondence staged each woman's reception of a newfound female spiritual community through the mutual giving and receiving of the other's words through epistolary exchange. More specifically, I argue that Colonna and Marguerite negotiated reformist perspectives through mutuality and counterbalance, represented in the image of the counterweight (*contrapeso*), a union that transcended spatial boundaries, and a joint maternal role in ecclesiastical reform.

Religious Reform in Sixteenth-Century France and Italy

While this article seeks to illuminate the poetics of the epistolary exchange between Colonna and Marguerite, it is helpful to establish the context, in brief, of religious reform in Italy and France. In both the Italian states and the French Kingdom, the desire for reform within the church differed significantly from the Reformation in Central and Northern Europe, spearheaded by Martin Luther. The Italian and French reform movements, led by the *spirituali* and the *évangéliques*, respectively, were related to, but not synonymous with German Protestantism.⁶ As Massimo Firpo explains, 'it is necessary to take into account the multifarious diversities of individual paths and to avoid imposing inflexible doctrinal constraints on different religious experiences, fluid religious identities, and communities' that characterized these, in Firpo's words, 'embryonic crypto-reformed communities'.⁷ These attempts at reform were more complicated in Italy and France than in the German speaking lands for several reasons, not to mention the close ties of both countries to the papacy that dictated religious belief and norms. Despite this close connection to papal authority, Italian and French reform-minded leaders began to question the dogmas and critique the abuses of the Roman Catholic Church long before and independent of the Protestant Reformation in German speaking lands.

On the Italian peninsula, Lorenzo Valla (1407-1457) had sought to revitalize theology through a classical, humanist approach in looking at the early Church Fathers and biblical texts more closely, instead of relying on later dogmatic interpretations of Scripture by the Roman Church, which over-emphasized biblical commentaries and thereby diminished the Bible itself.⁸ Following Valla, Juan de Valdés (1509-1541), a

⁵ Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage*, cit., p. xii.

⁶ See A. Jouanna, *La France du XVI^e siècle: 1483-1598*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, for an overview of terms designating religious reform movements in France. Jouanna claims that historians have used the adjective 'reformed' to designate all impacts flowing from Calvin whereas the term 'Huguenot' refers to the political dimension of the French Reform (used after 1560). 'Protestants' were followers of Luther, who protested against the Roman Catholic Church and later separated from it (p. 297). As for the term *évangélisme*, proposed in 1914 by P. Imbart de La Tour, Jouanna explains how 'les évangéliques croient qu'on peut concilier le message de Lefèvre d'Étaples et d'Érasme et celui de Luther 1525-1534' (pp. 297-8).

⁷ See M. Firpo, 'The Italian Reformation', in R.P. Hsia (ed.), *A Companion to the Reformation World*, Malden, Blackwell, 2006, pp. 169-184.

⁸ See D. Marsh, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

Spanish reformer living in Naples in the 1530s, gained a significant number of supporters who would eventually be known as the *spirituali*.⁹ Dermot Fenlon has suggested that Valdés' concept of the *beneficio di Cristo*, in particular, reflected Protestant theology in its emphasis on justification by faith leading to one's salvation, given to humanity 'as a gratuitous gift, whereby he [the Christian] enjoyed the benefit accruing from Christ's death'.¹⁰ Valdésian spirituality also resisted hard and fast doctrinal labels, which, according to Firpo, offered reform-minded individuals a way to 'embrace the doctrine of justification by faith without necessarily entailing the doctrinal 'consequences' that would have ensued from a break with the official church'.¹¹ Spirituality for Valdés' followers (the *spirituali*) focused instead on one's personal encounter with the Bible, leading to communion with God.

After Valdés' death, the *spirituali* congregated in Viterbo around the English cardinal Reginald Pole (1500-1558). Pole and the *spirituali* held ideas on church renewal that were closely linked to reformist thought, particularly Luther's views on sin, grace, and justification by faith.¹² Some preachers who identified as *spirituali*, such as Bernardino Ochino (1487-1564), who proclaimed his belief in Luther's doctrine on justification by faith alone in his Lenten sermons of 1542,¹³ eventually fled Italy because of their Protestant leanings. After these types of departures, the *spirituali* in Italy were eventually categorized as threats, synonymous with the heresy of Lutheranism, to Catholic hegemony.

For her part, Vittoria Colonna spent a significant amount of time in Viterbo where she developed close ties, through personal interaction as well as epistolary correspondence, with prominent members of the *spirituali*, particularly in the pre-Tridentine years (1530-1545). Colonna avoided a decisive break from the Catholic Church, a circumvention that nuanced her writings and made it impossible to peg her to any one confessional stance (Protestant or Catholic), even if it has been established that Colonna found many reformist notions to be a purer representation of Christianity.¹⁴ Adriana Chemello attributes the rich production of Colonna's more spiritual correspondences to her time in Viterbo, where her 'she focused her mind on inner reflection and distanced herself from the praise and eulogies of the mundane world'.¹⁵ Moreover, for Emidio Campi, the verses of Colonna's *Rime spirituali* (1546) can be conceived as 'poetry becoming theology',¹⁶ and a direct result of her interaction with Italian reformers.

⁹ See V. Cox, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 72.

¹⁰ D. Fenlon, *Heresy and Obedience in Tridentine Italy: Cardinal Pole and the Counter Reformation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972, p. 69.

¹¹ Firpo, 'The Italian Reformation', cit., p. 178.

¹² Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage*, cit., p. 4.

¹³ S. Caponetto, *The Protestant Reformation in Sixteenth-Century Italy*, A.C. Tedeschi and J. Tedeschi (trans.), Kirksville, Thomas Jefferson University Press, 1999, p. 101.

¹⁴ To name a few of the more recent studies on Colonna's reformist involvement: Abigail Brundin's *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation* (Aldershot, Ashgate, 2008) is a foundational resource for my research. Brundin explores the relationship between Colonna and the Italian Reformation, with particular focus on the Petrarchan tradition vis-à-vis the Reformation in Colonna's vernacular spiritual poetry. Virginia Cox has also noted the reformist nature of Colonna's spiritual oeuvre in the introduction to *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013, pp. 7-10).

¹⁵ A. Chemello, 'Vittoria Colonna's Epistolary Works', in: Brundin, Crivelli, and Sapegno (eds.), *A Companion to Vittoria Colonna*, Leiden, Brill, 2016, p. 26.

¹⁶ E. Campi, 'Vittoria Colonna and Bernardino Ochino', in: Brundin, Crivelli, and Sapegno (eds.), *A Companion to Vittoria Colonna*, Leiden, Brill, 2016, p. 375. Campi discusses Colonna's religious views in detail and notes how her contemporaries often downplayed her familiarity with Lutheran doctrine, as well as her association with the *spirituali*.

Throughout her life, Colonna remained in constant communication with family members, powerful Italian nobles, religious leaders, as well as royal figures outside of Italy. We are fortunate to have her *Carteggio* – the collection of her many correspondences with a vast array of prominent members of Colonna’s society, and those beyond Italian territory.¹⁷ Colonna’s correspondence with Marguerite and other notable reform-minded figures such as Bernardino Ochino (1487-1564, and Michelangelo Buonarroti (1475-1564) demonstrated a marked degree of interaction with reformist theology against the volatile background of ecclesiastical reform. In this context of volatile church reform, Colonna’s involvement with the *spirituali* in Italy was significant as it indicated her own interest in beliefs soon to be deemed heretical by the Catholic Church.

The origins of ecclesiastical critique in the French context can be attributed to the influence of Erasmus (1466-1536), who called for church reform in his emphasis on the communication of the ennobling purity of the Christian faith as exemplified by Christ in the New Testament (*Philosophia Christi*). Erasmus significantly impacted other reform-minded humanists, such as Jacques Lefèvre d’Etaples (1455-1536), who initiated church reform in France and advanced the humanist project of propagating a simple religion with his translations of the Bible into French. Rouben Cholakian notes that Lefèvre, as a leader of the reformist group, the so-called *évangéliques* of the 1520s in France, set forth a ‘theory of biblical exegesis that emphasized the spiritual rather than the merely literal meaning of the text’.¹⁸ For Lefèvre, believers should approach God through meditative and intentional interaction with Holy Scripture. Eventually Lefèvre and Bishop Guillaume Briçonnet (1472-1534) formed the ‘Circle of Meaux,’ a reform-minded group that sought to renew the church with an emphasis on preaching from biblical texts and an overall spiritual reform within the leadership of the Church as well as her laity.

Although we cannot align Marguerite with Roman Catholicism or the Protestantism of Martin Luther (as religious identities lacked the clear designations with which we are familiar today), her involvement in and support for associated reform movements in France have been well documented.¹⁹ More recently, Jonathan Reid has explored the formation of Marguerite’s network, the development of French evangelicals, as well as the impact of Briçonnet’s theology on Marguerite de Navarre.²⁰ Reid insists that, ‘The letters, books, and deeds of Marguerite and her collaborators reveal they were waging a coordinated campaign to advance the renewal of the faith and the Church on several fronts’.²¹ While the early reformers such as the *spirituali* in Italy and the *évangéliques* in France were not ‘confessionally’ attached to the Lutheran Reformation, their sympathies toward reformist theology did not go unnoticed by the Inquisition and the papal powers. As a response to their apparent ties with reform minded theology/theologians, many *évangéliques* and *spirituali* were steadily being forced to choose between heresy and orthodoxy – a choice that would culminate in the

¹⁷ Quotes from Colonna’s correspondence are from Vittoria Colonna, *Carteggio di Vittoria Colonna: Marchesa di Pescara*, E. Ferrero and G. Muller (eds.), Turin, Ermanno Loescher, 1889. In the note, the first page number refers to the *Carteggio*.

¹⁸ R. Cholakian, ‘Introduction’ in Marguerite de Navarre, *Selected Writings: A Bilingual Edition*, R. Cholakian and M. Skemp (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 5.

¹⁹ For example, Robert Cottrell, in the *Grammar of Silence: a reading of Marguerite de Navarre’s poetry*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1986, views Marguerite’s spiritual poetry through the lens of an Augustinian-Dionysian tradition whose main objective is transcendence (p. ix). Likewise, Gary Ferguson, in *Mirroring Belief: Marguerite de Navarre’s Devotional Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, argues that Marguerite de Navarre was Augustinian (p. 10).

²⁰ J. Reid, *King’s Sister – Queen of Dissent: Marguerite of Navarre (1492-1549) and her Evangelical Network*, Leiden, Brill, 2009, p. 274.

²¹ Reid, ‘Marguerite de Navarre and Evangelical Reform’ in: G. Ferguson and M.B. McKinley (eds.), *A Companion to Marguerite de Navarre*, Leiden, Brill, 2013, p. 34.

Council of Trent (1545-1563). It is in this tempestuous context in which Colonna and Marguerite exchanged letters with one another, revealing a most remarkable spiritual connection undergirded by a shared vision of ecclesiastical renewal in the midst of religious persecution.

Exchanging Letters, Exchanging Gifts

In addition to the religious context of Colonna's and Marguerite's epistolary exchange, we must also keep in mind the significance of early modern correspondence as representative of one's social status as well as one's skill in the tradition of epistolary rhetoric.²² Katherine Kong views the practice of exchanging letters from the perspective of the medieval *ars dictaminis*, 'the highly rule-bound medieval discipline of letter writing,' which 'structured the expression of [...] relationships by prescribing epistolary elements that reflected the respective social status of correspondents'.²³ Kong adds that despite the existence of established epistolary convention, letter writers 'actively navigated letter-writing rules to convey complicated and even coded personal and public messages, and to express contradictory and sometimes illicit relationships'.²⁴ Although there was nothing illicit about Colonna's and Marguerite's relationship, as nobles from various European territories frequently communicated to each other, these exchanges by two women interested in ecclesiastical renewal, but often caught in the crossfires of religious conflict, are a source of great interest to scholars interested in gender and reform.

Furthermore, the exchange of artwork, literature, letters, and other symbolic gifts was deeply embedded in the social fabric of early modern Europe. Giving as a societal practice has long been conceived as a system of reciprocity that marks one's social status within various networks, ranging from nobility to the clergy, as well as patron-client relationships. Marcel Mauss has significantly impacted how scholars theorize social networks with the conceptualization of the 'gift economy,' which both describes and prescribes a system of total services (the 'potlatch') whereby giving, the obligation to receive and reciprocate giving bind members of society to one another.²⁵ Natalie Zemon Davis has applied Mauss's observations of the "gift economy" in the light of sixteenth-century Europe,²⁶ an era in which religious reform and practice revamped the system of exchange, at least on a conceptual level. For Davis, "In a profound sense, the religious reformations of the sixteenth century were a quarrel about gifts, that is, about whether humans can reciprocate to God, about whether humans can put God under obligation, and about what this means for what people should give to each other".²⁷ The weight of perpetual reciprocal obligation was especially pronounced in the earning of one's salvation. Could one perform sufficient good works to merit God's salvific favor?

²² According to Meredith Ray, the *carteggio* became 'a flourishing genre in Italy' and is itself 'a work of literary construction, one in which ostensibly personal correspondence is used to produce a carefully crafted epistolary self-representation' (M. Ray, *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 4). Ray adds that female epistolary collections represent a 'studied performance of pervasive ideas about gender as well as genre, a form of self-fashioning that variously reflected, manipulated, and subverted cultural and literary conventions regarding femininity and masculinity' (p. 4).

²³ K. Kong, *Lettering the Self in Medieval and Early Modern France*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, p. 2.

²⁴ Kong, *Lettering the Self*, cit., p. 2.

²⁵ According to Mauss, while in theory, gifts are freely given, 'in reality they are given and reciprocated obligatorily' (M. Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, W.D. Halls [trans.], New York, W.W. Norton, 1990, p. 3).

²⁶ See N. Z. Davis, *The Gift in Sixteenth-Century France*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000.

²⁷ Ivi, p. 100.

This question propelled reform-minded individuals who affirmed the belief of justification by faith (*Sola Fide*), that one receives the gift of faith from God, the most gracious donor, whose nature does not depend on frail humanity. This reframing of gift-relations also had implications for human relationships, as can be seen in the mutual exchange of artwork, letter-writing, particularly in reformist circles where reform-minded individuals started to give and receive more freely among themselves, attempting to mimic God's imparting salvation on humanity as a freely-given gift. Mauss and Davis help deepen our understanding of Colonna's and Marguerite's exchange. As we consider the reformed understanding of gift-relations, we are able to further conceive of Colonna's and Marguerite's correspondence in terms of each woman's reception of a newfound female spiritual community through the mutual giving and receiving of one another's letters.

For my analysis, I rely on the five surviving letters, written in Italian, provided in the *Carteggio* with corresponding English translations in Collett's *A Long and Troubled Pilgrimage*.²⁸ Instead of adhering to a strictly chronological approach to the letters, I divide my discussion among the themes of counterbalanced mutuality, transcendent union, and the joint maternal role in church reform, which emerge between Colonna and Marguerite over the course of their correspondence.

'Per inalzare i contrapesi': Mutuality and Counterbalance

Colonna's and Marguerite's correspondence performed a mutuality that was based on the stabilizing force of counterbalance. Throughout the correspondence, both women perceived themselves in relation to one another, through verbose praise simultaneously conveyed with a sense of balance for the other. Both women's words of elevation for each other were further met, in their responses, with humility and self-abasement, a dynamic that exemplifies the complementary aspect of their mutual exchange. In *Poetic Relations: Intimacy and Faith in the English Reformation*, Constance Furey has elaborated the relational alternative to the 'individual-social binary that constricts our vision of selfhood and religion today' through a close reading of a selection of English poems.²⁹ Furey's notion of 'poetic relations' is particularly useful in my analysis of Colonna and Marguerite, whose respective spiritual poetry was often characterized by an inward quest for union with God, as well as their epistolary exchange. While elucidating the relational aspects of Colonna's and Marguerite's poetry goes beyond the scope of this article,³⁰ we can view their entire correspondence as a mutual and collaborative negotiation, staged through the encounter of one another's words, of a convoluted spiritual, theological, and ecclesiastical conundrum.

In the first surviving letter (February 15, 1540), written by Colonna to Marguerite, in response to a letter that she had received from Marguerite, Colonna provided the following greeting: 'Sereniss. Regina. Le alte et religiose parole della humanissima lettera di V. Maestà mi dovriano insegnare quel sacro silentio che in vece di lode s'offrisce alle cose divine'.³¹ The contents of the initial letter no doubt contained an intensely religious message, written with elegance, concerning celestial matters,

²⁸ I could not locate Colonna's last letter to Marguerite in the *Carteggio*, so I will refer to Collett's *A Long and Troubled Pilgrimage* in this case.

²⁹ C.M. Furey, *Poetic Relations: Intimacy and Faith in the English Reformation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 6.

³⁰ See A. Corsaro, 'Manuscript Collections of Spiritual Poetry in Sixteenth-Century Italy', in: A. Brundin and M. Treherne (eds.), *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Aldershot, Ashgate, 2009, pp.33-56.

³¹ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 185; The initial letter from Marguerite to Colonna has apparently been lost (see V.L. Saulnier, 'Marguerite de Navarre, Vittoria Colonna, et quelques autres amis italiens de 1540,' in: *Mélanges à la mémoire de Franco Simone: France et Italie dans la culture européenne I, Moyen Age et Renaissance*, Geneva, Slatkine, 1980, p. 282).

which Marguerite often struggled to express in her own writing.³² Instead of imitating Marguerite's silence, Colonna's letter served as a counterweight to complement Marguerite's words: 'ardirò, non già di rispondere, ma di non tacere in tutto, et solo quasi per inalzare i contrapesi del suo celeste horologio, acciochè, piacendole per sua bontà di risonare, a me distingue et ordini l'hore di questa mia confusa vita'.³³ Colonna employed an intriguing image, the counterweights (*contrappesi*) in the clock, as a means for providing balance to the weightiness of Marguerite's letter.

The counterweight was also situated in the visual heritage of the clock – a common medieval trope that was often equated with wisdom and depicted in illuminated manuscripts of 'Books of Hours,' with wisdom often personified and endowed with feminine qualities (i.e. 'Lady Wisdom' or *Sapientia*). By choosing this image, Colonna elevated her interlocutor Marguerite de Navarre to a near divine status as the embodiment of female wisdom. All at once, Marguerite's high status did not demand silence or reverence, but rather invited Colonna to participate with this embodied feminine wisdom as a counterpart working towards the same end. Through this collaboration of mutually giving and receiving one another's words, the exchange became a source of temporal stability for both Marguerite and Colonna.

From a broader philosophical and theological perspective, the importance of balance and the presence of the counterweight evoked both Neoplatonic and Augustinian themes of the soul's endless movement to achieve harmony in the cosmos and reconciliation with God. More specifically, the notion of weight recalled Augustine's *pondus amoris* ('the weight of love'), which shed light on the textual and spiritual movement of Colonna's and Marguerite's epistolary exchange. In the final book of his *Confessions*, Augustine wrote: 'my weight is my love (*pondus meum amor meus*), and wherever I am carried, it is this weight that carries me. Your Gift sets us afire and we are borne upward'.³⁴ Propelled by the weight of love that countered the predilection for sin (*pondus cupiditatis*), Augustine acknowledged God's gift of grace, which enabled this upward force that overcame the heaviness of the body. While for Augustine, this 'lightness of being' could only be attained in the resurrected body of the saint in Heaven, as Andrea Nightingale explains,³⁵ in Colonna's letter for Marguerite, we find a similar movement expressed as a means to find solace and stability in the present life.

Towards the middle of this letter, Colonna reinforced her adoration for Marguerite whom she declared to be an example both for her personally, as well as a model given for all other women to follow:

parendomi che gli essempii del suo proprio sesso a ciascuno sian più proportionati, et il seguir l'un l'altro più lecito; mi rivoltava alle donne grandi dell'Italia, per imparare da loro et imitarle: et benchè ne vedessi molte vertuose, non però giudicava che giustamente l'altre tutte quasi per norma se la proponessero, in una sola fuor d'Italia s'intendeva esser congiuncte le perfettioni della volontà insieme con quelle d'intelletto.³⁶

For Colonna, Marguerite was the paragon for all women because of her perfect fusion of will and intellect. In the mode of early modern exemplarity, Colonna followed this trend but simultaneously challenged it with the emphatic statement concerning the

³² Cottrell describes Marguerite's spiritual poetry as a way of fashioning 'a language that is somehow the equivalent of silence' to describe celestial matters (Cottrell, *Grammar of Silence*, cit., p. 10).

³³ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 185.

³⁴ Saint Augustine, *The Confessions*, M. Boulding (trans.), New York, Vintage Books, 1997, Book XIII.9.10, p. 310.

³⁵ See A. Nightingale, *Once out of Nature: Augustine on Time and the Body*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, pp. 129-131.

³⁶ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 186.

appropriateness of women following after examples of their own sex ('gli esempii del suo proprio sesso').

Additionally, this passage embodied the complementary nature of relationships among women, both in and beyond the Italian peninsula. While Collett translates 'proportionati' as 'appropriate,' it is important to note the dimension of balance that this adjective communicates, especially in light of the image of the counterweight and the concept of mutuality. Colonna called attention to her personal identity as an Italian woman, who surveyed other women in her society but failed to find one who encapsulated the perfect balance of will and intellect. Instead, looking beyond the borders of her environs to seek this perfection ('congiuncte le perfettioni della volontà insieme con quelle d'intelletto'), Colonna settled her gaze on the French Kingdom, and specifically upon Marguerite de Navarre. Colonna's desire for other women in her social sphere to be worthy counterparts of Marguerite, herself included, required them to model their lives according to Marguerite's example.

We are fortunate to have two lengthy responses by Marguerite to Colonna. The language of counterbalance, which illustrated the complementary mutuality that defined Colonna's and Marguerite's correspondence, announced itself early in Marguerite's first letter of response to Colonna (late March 1540). In particular, the presence of opposing forces, as well as the word, 'contrary' itself, scattered across this letter illuminated this complementary positioning towards the other that both women demonstrated in the correspondence. In the opening lines, Marguerite wrote:

La vostra lettera, Cugina mia, m'ha portato tanto di contentamento, vedendo in essa la vostra tanto desiderata affettione dipinta vivamente, che la gioia m'ha fatto dimenticar la noia, ch'io dovrei havere di sentire in me il contrario delle lode, che mi dona la bontà del vostro giudicio.³⁷

For Marguerite, Colonna's letter carried the weight of words that shifted the movement of her soul, from a downward spiral to spiritual ascent. In particular, this contrapuntal language manifested itself in the rhyming pair, *gioia / noia*, which recalled a frequent rhyme in Italian poetry and thus demonstrated the literary salience that inflected Colonna's and Marguerite's epistolary exchange. For Marguerite, Colonna's letter not only complemented her sorrow but also countered it by offering contentment. Collett's translation of *noia* as 'heaviness' also works well with the imagery of counterweight, which exemplified Marguerite's reception of Colonna's letter as a balance that lightened the heaviness (*noia*) of her troubles.

Beyond this poetic representation of opposing forces (*gioia / noia*), emblematic of the complementary mutuality present in Colonna's and Marguerite's correspondence, Marguerite perceived her own qualities as contrary to the positive attributes that Colonna articulated in her letters. Marguerite stressed the depths to which she felt within her, 'il contrario delle lode', which underlined her proclivity towards self-abasement before God, and apparently, in this case, before others whom she held in great esteem and affection. Marguerite reiterated this sentiment later in the same letter as she wrote, 'che per il dentro io mi sento sì contraria alla vostra buona openione'.³⁸ Marguerite's reaction to the praise that Colonna gave to her in her letters effectively lowered the elevated status that Colonna conferred upon her, an admission that was in line with the humility topos prominent in exchanges among nobility and other learned communities. At the same time, however, Marguerite's interaction with Colonna's appraisal of her, as an act of countering that revealed a mutual connection reinforced by the dynamics of counterbalance.

³⁷ Ivi, p. 202.

³⁸ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 203.

For both Colonna and Marguerite, the letter functioned as a vessel that carried the weightiness of one another's words: the expression 'vostra lettera' appeared several times throughout the correspondence, and gave a palpable dimension to one woman's words for the other. In the last letter of the correspondence, written from Colonna to Marguerite (10 May 1545), Colonna wrote, 'Vedendo con quanta cortesia et amore vostra M.tà si allegra della vita mia, doverei ricevere questa gratia come un chiaro testimonio, che la tenessi nascosta in quel signore'.³⁹ Colonna's last letter served as a climax in the textual movement of the correspondence, exemplifying mutual giving and receiving of one another's words as a reflection of divine grace (*gratia*). A few lines later, Colonna reiterated the force of Marguerite's words: 'Ma quanto più mi sento lontana da tal perfettione, tanto più le sue efficacissime parole eccitano il mio desiderio'.⁴⁰ For Colonna, Marguerite's words became a testimony that in turn caused her to remain in the presence and under the protection of God. Marguerite's letter became a stabilizing force and source of balance that edified Colonna, and caused her to strive for spiritual ascension, alongside Marguerite.

When taken in its entirety, this rather brief epistolary exchange embedded mutuality that bound one woman to the other, but it did so in a way that complemented, stabilized, and balanced the connection through the (counter)weight of the written word.⁴¹ In both letters, moreover, Colonna and Marguerite inflected their language with reformed ways of conceiving the acts of giving and receiving, culminating in their spiritual union, which transcended spatial boundaries.

'Cominciar a correre appresso di voi': Transcendent Union

Throughout their exchange of letters, Colonna and Marguerite oscillated between the language of counterbalance and the desire to unite with one another in person.⁴² The hope of meeting in person despite the territorial borders and temporal obligations infused a transcendent contour to their expression of union. In the letter discussed above (February 15, 1540), we find a profound longing on the part of Colonna to be in Marguerite's presence: 'fin tanto che Dio mi concederà di udire V.M. ragionare dell'altra con la sua voce viva, come si degna darmi speranza'.⁴³ The last words of this passage foreshadowed Marguerite's and Colonna's meeting one another in person; in the meantime, however, Colonna viewed her correspondence with Marguerite as a placeholder to fill the space of the physical distance that separated them.

Such a meeting would fulfill Colonna's hope ('speranza') and satisfy her 'intenso desiderio.' The translation, 'in person,' that describes this *réunion*, however misses what Colonna's language staged in the following sentence. The sensorial language (*udire* and *voce*) invoked a corporeal and vivacious (*viva*) communion between these two women. The consonance in the phrase, 'voce viva,' also evoked the often-repeated phrase, *viva fede* in Colonna's *Rime spirituali* as well as Marguerite's *vive*

³⁹ Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage*, cit., p. 130.

⁴⁰ Ivi, p. 130.

⁴¹ Gérard Defaux expounds upon the relationship between the spoken word and the Bible as a vivifying force whose communicative presence permeated sixteenth-century Europe. According to Defaux, 'L'Ecriture, donc, est étrangement vivante: plus vivante encore que le vivant. Elle est souffle, et mouvement. Elle pense, elle souffre, elle respire et elle parle [...] Elle n'est plus lettre, mais Esprit. Et puisque tout, dans ce monde [...] tout y est image, miroir ou signature, comme la Parole de Dieu, celle de l'homme est elle aussi présente, expression et représentation du sujet parlant' (G. Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*, Paris, Champion, 1987, p. 34).

⁴² While Colonna and Marguerite never met in person, Colonna made a visit to the Court of Ferrara in 1537, where Marguerite's cousin, Renée de France, presided. See J. Bonnet, 'Vittoria Colonna à la Cour de Ferrare [1537-1538]', in: *Bulletin Historique Et Littéraire [Société De L'Histoire Du Protestantisme Français]* 30, 5 (1881), pp. 207-19.

⁴³ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 185.

foy throughout her spiritual oeuvre.⁴⁴ For both women, faith, which proceeds from God, comprised the essence of true life and was itself life giving. Accordingly, the presence of the gift in this letter revealed a reformist bent to Colonna's thinking, in the sense that only God could grant her such a union with Marguerite ('mi concerderà di udire'), which would, in turn, give Colonna hope (*darmi speranza*). The language of gift giving tied into the reformist notion of God's initiative as the sole benefactor who graciously gave himself to others; Colonna's hope of receiving Marguerite thus mirrored God's benevolent nature.

In Marguerite's responses to Colonna's letters, we find a strong sense of intimacy, illustrating the transcendent union that characterized their correspondence. In her 1540 letter, this tone of intimacy was strengthened as Marguerite reflected on Colonna's kind words written towards her, but denied any such praise, as did Colonna with her constant self-abasement. Marguerite acknowledged the distance between the two women and expressed her desire to meet Colonna in person:

se non per la speranza, che ho, che mediante le vostre buone preghiere elle mi saranno uno sprone per uscire del luoco, ove io sono, et cominciar a correre appresso di voi; perciò che avenga che voi siate così avanti che riguardando lo spacio, ch'è tra voi et me, io perda la speranza delle mie fatiche.⁴⁵

Marguerite likened her physical surroundings as a prison from which she wanted to escape in order to run towards Colonna ('cominciar a correre appresso di voi'). Moreover, Marguerite considered Colonna's prayers as *uno sprone*, a 'spur' or 'stimulus', that could move her out of the space in which she dwelled and into communion with Colonna. As such, the movement that Marguerite perceived in Colonna's prayer was reinforced by kinetic language (*uno sprone*, *uscire*, *cominciar*, and *correre*), which was indicative of the *viva fede* that enabled both women to transgress and transcend terrestrial boundaries, which, in the reality of their circumstances, could only manifest itself in the giving and receiving of one another's words through epistolary exchange.

Marguerite's hope was rekindled as she remembered that their letter writing allowed both women to be present, in a spiritual sense, for one another, despite their physical separation. Marguerite remained steadfast in her hope, which came from the gift of faith: 'non voglio io perdere la fè, che dona contro speranza a speranza vittoria, de la quale Dio per vostro buon ufficio havrà la gloria, et a Voi ne donerà il merito'.⁴⁶ For Marguerite, it was God's gift of faith that bestowed the highest hope – even against (*contro*) all other hopes –, a reference to the great faith of Abraham as celebrated by Paul in Romans, which led to supreme victory (*vittoria*).⁴⁷ The act of countering dissolved in this ecstatic moment of communion, etched onto the pages of Colonna's and Marguerite's written correspondence. This 'giving-faith' drove both women into spiritual communion with one another, which transcended spatial barriers.

We can read even further into these lines in terms of spiritual intimacy between Marguerite and Colonna: through hope, Marguerite should receive the gift of victory/Vittoria, both figuratively and literally in the person of Colonna herself. This type of communion with one another recalled the language of Paul in his letter to the

⁴⁴ Ferguson posits that Marguerite was influenced by the moderate evangelical Jean Bouchet's (1476-1557) use of the term 'foy formée' and 'vraye et vive foy,' to describe the faith by which man is both justified and sanctified: 'Living faith, formed faith, is seen through the effects it produces' (Ferguson, *Mirroring Belief*, cit., p. 150).

⁴⁵ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 203.

⁴⁶ Ivi, p. 203.

⁴⁷ Romans 4:18 (Revised Standard Version): 'In hope he believed against hope, that he should become the father of many nations.'

Christians in Rome: 'so we, though many, are one body in Christ, and individually members one of another'.⁴⁸ In this way, there was a spiritual belonging to one another in community, a lively giving and receiving of the other, which became the foundation of Marguerite's and Colonna's spiritual friendship, a victory in the truest sense as these women's territorial boundaries dissipated, and friendships and community were forged through God's unifying gift of faith. The closing of this letter anticipated their ability to see one another in the world to come, the afterlife, as it is understood that these women were never able to see one another in person: 'desidero et spero vedervi eternalmente'.⁴⁹

The last letter, written towards the end of 1544, that Marguerite wrote to her spiritual sister was shortly after she had heard of Colonna's severe illness. Marguerite was immensely saddened but then overjoyed to know that Colonna was still alive. Marguerite likened her sentiment to the biblical account of Jacob's joy after discovering that his son, Joseph, was still alive:

bastami, poichè 'l mio figliolo Joseph vive. Così, cugina mia, havendo io pianto la vostra morte [...] ma quando ho poi veduto la lettera vostra, con la quale mi pare sentire la voce et lo spirito vostro ragionare con meco, è forza ch'io dica: bastami, et lodato sia Dio che la mia cugina et buona amica vive.⁵⁰

This particular moment of the letter is striking not only for its sensorial language, with the repetitious consonance, 'sentire la voce et lo spirito vostro', which evoked Colonna's corporeal presence, but is also significant in terms of the biblical allusion to the story of Joseph. Marguerite imagined herself in the position of Jacob, Joseph's father, who was full of joy, knowing that his son had not perished.⁵¹ In fact, the entire story of Joseph and his brothers was one of betrayal that was met by forgiveness and grace, which corresponded to the reformed way of understanding gift-giving relations. Within this biblical parallel, Marguerite viewed herself as a maternal figure (like Jacob, Joseph's father) for Colonna, who wept with joy over her daughter's being alive, despite the sickness that she had endured. If Colonna was represented as Joseph, then we can, by extension, consider Marguerite's words as a celebration of the gift of underserved grace, which signaled the reformist doctrine of *Sola Gratia*, that is, salvation by grace alone.

In the context of *réunion*, we also find in Marguerite's reference to the story of Joseph an imagined space of Colonna and Marguerite coming together and receiving one another in joyful communion after a long season of separation. While Colonna's and Marguerite's physical union never materialized, their spiritual intimacy and oneness led into their united effort to reform the Church.

'Essergli madre nel absentia mia': Joint Maternal Roles in Church Reform

Colonna's and Marguerite's figurative union extended beyond satisfying their personal desires of physical union. Instead, the epistolary exchange between these two women demonstrated the conception of a joint effort to influence, reform, and renew the church, as spiritual mothers who were united in their common goal. Colonna joined forces with Marguerite as fulfilling an exemplary role for the Church. In her second letter (1540) to Marguerite, Colonna wrote, 'Ma sopra tutte queste cose è da riverire

⁴⁸ Romans 12:5.

⁴⁹ Colonna, *Carteggio*, cit., p. 206.

⁵⁰ Ivi, pp. 289-290.

⁵¹ In the Genesis account, the sons of Jacob sell their youngest brother, Joseph, as prisoner to Potiphar, the captain of Pharaoh's guard. Potiphar learns of Joseph's abilities to interpret dreams and eventually calls him to interpret his bizarre visions. Joseph slowly rises to power in Egypt and organizes a reunion with his brothers (whom he forgives) and father. For the full account, see Genesis 37-50.

la religione, come suprema perfezione dell'anima nostra; et maggiormente in qui gran specchi, ove i popoli possono godere della utilità dell'esempio'.⁵² After Colonna acknowledged Marguerite's noble rank and high intellect, she asserted that it was their shared religion that was the main motivation behind their roles as exemplars. Unfortunately, Collett's translation omits the use of the mirror imagery (*gran specchi*), which reveals Colonna's understanding of Marguerite on a literary level, as Marguerite's *Miroir de l'âme pécheresse* (1531) functioned not only as a mirror for Marguerite's own soul, but as a mirror to follow for all society (and all women), and which ultimately pointed to the Bible as the supreme *speculum*.

Furthermore, this letter demonstrated an unmistakable desire for ecclesiastical reform: Marguerite bemoaned the fallen state of the Church and invited Colonna to act as a spiritual mother to nurture spiritual renewal in Italy alongside the work that Marguerite was doing in France. In the letter, Marguerite advised Colonna to act as a mother and spiritual guide for a recently appointed cardinal (Monsieur Cardinal d'Armagnac) so that he would not fall into temptation as other church leaders had done: 'vi prego, cugina mia et bona sorella, piaccavi d'essergli madre nel absentia mia, et di parteciparlo della gratie, che Dio ha donate a Voi, accio che le tentationi, che assaliscono dalla mano destra, noi facciamo cadere nel abisso comune degli altri pari suoi'.⁵³ Marguerite asserted that Colonna should fill the void of her maternal absence over the French cardinal, who has left her hearth for the Italian peninsula. In so doing, Marguerite pointed out to Colonna that she would be co-participating in the act of grace that God has so generously given. We also see, in the latter part of the sentence, a bold allegation on the part of Marguerite, who feared that this newly appointed cardinal would fall into the 'abyss' of temptation and cause the destruction of the Church ('miserabil ruina della Chiesa').⁵⁴

Instead, if ministers of the Church would simply return to the purity of Christianity, hostile reform movements would naturally subside: 'le bocche di coloro, che li sprezzano et riprendono, sarebbono chiuse, ma vivendo come vivono, se gli huomini tacciono, le pietre parleranno'.⁵⁵ Marguerite's vision for church reform was not a departure from Roman Catholicism; rather, it was a call for thorough renewal and revival. Through their shared aspiration for ecclesiastical renewal, Marguerite and Colonna embodied a "mothering role" to the representatives of the Church, thus becoming examples of women's active leadership and female friendship for others, including their fellow male ministers, to follow. Moreover, the reference to the rocks crying out was a striking image and was an almost verbatim rendering of Luke 19:40, 'I tell you, if these were silent, the very stones would cry out,' which is Christ's response to the Pharisees who condemned Christ's disciples for celebrating his 'triumphal entry' into Jerusalem. Marguerite subtly altered the words of Christ and directed them to those leaders of the Church who were trying to silence reformers; if the reformers and other men within the Church did not speak out and seek to return to the simplicity of Christ in ecclesiastical affairs, then the rocks would. Indeed, Marguerite and Colonna considered themselves to be such 'rocks' announcing the establishment of a purified and vivified community of faith.

In the closing lines of their correspondence, Marguerite wrote the following to Colonna: 'Et con questa confidentia pregarò quel Dio [...] che già vi è, cioè vita et salute, sanità et consolatione et che mi tenga sempre mai nella vostra bona amicitia. Vostra bona cugina, sorella et amica Margarita'.⁵⁶ Marguerite reminded Colonna that

⁵² Colonna, *Carteggio*, cit., p. 201.

⁵³ *Ivi*, p. 291.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 291.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 291.

⁵⁶ *Ivi*, p. 292.

God was the sole source of infinite gifts of wisdom, true life, and salvation. This declaration was intimately tied to her own friendship with Colonna, a relationship characterized of giving oneself to the other, which ultimately mirrored God's gracious offering of himself to humanity. This dynamic permeates the entirety of the epistolary exchange, which illustrated counterbalanced mutuality, transcendent union, and joint mothering of the Church on the part of Colonna and Marguerite. Colonna and Marguerite conducted themselves as spiritually on par with their male counterparts, viewing one another as both capable of voicing concerns and spiritual guidance for the Church, and weighing in on theological matters. Colonna's and Marguerite's correspondence further participates in broader conversations of the academy that seek to re-theorize the expression and reception of reform in the midst of an era imbued with polarizing discourse on both sides of every conflict.

Keywords

epistolary correspondence, reform movements, gender, Vittoria Colonna, Marguerite de Navarre

Merry E. Low (Ph.D. in French Literature, Florida State University, 2018), currently works as the Program Coordinator for the academic support center at Tallahassee Community College. Her research continues to focus on the rise of reformist influence in France and Italy that created a peculiar form of female discourse, empowering women writers to confront and voice their own theology as well as the formation of an explicitly female community based on a newfound shared spirituality.

2876 Teton Trail
Tallahassee, FL 32303 (USA)
lowm@tcc.fl.edu

RIASSUNTO

Ricevere 'Vittoria'

Le relazioni riformate del dono nella corrispondenza epistolare tra Vittoria Colonna e Margherita di Navarra

Nonostante la natura precaria delle relazioni franco-italiane nel Cinquecento, troviamo nella corrispondenza tra Vittoria Colonna (1490-1547) e Margherita di Navarra (1492-1549), uno scambio di idee che ci invita a riflettere sulla natura della Riforma ad un momento cruciale della storia europea. Questo articolo tratta della corrispondenza tra Colonna e Margherita considerando l'espressione del pensiero riformista delle scrittrici. Le lettere, scritte in italiano da Colonna e Margherita, due donne separate da conflitti territoriali, però accomunate dalle loro esplorazioni spirituali della teologia riformista, mostrano come queste due erudite abbiano negoziato ed espresso il loro interesse nella riforma della Chiesa.

In particolare, discuto la corrispondenza tra Colonna e Margherita in connessione al principio della giustificazione per fede (*Sola Fide*) e l'economia del dono divino privilegiato dei riformisti, che emerge come un modello fondamentale dello scambio. Inoltre, le lettere pongono l'accento sulla solidarietà femminile e spirituale in imitazione del dono divino in un momento critico del Cinquecento, un momento in cui il potere papale, sospettoso di eresia, controllava attentamente tutte le forme di comunicazione. Il successo della Controriforma nella sua repressione dei movimenti riformisti, ci aiuta a comprendere le implicazioni più indicative dell'identità religiosa italiana, che propende a glorificare e aderire alle strutture tradizionali.

Solimano, l'arte pagana del comando nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso e la *Historia belli sacri* di Guglielmo di Tiro

Lies Verbaere¹

Virgilio [...] poetando [Enea e l'idea del perfetto principe], non volle narrare come storico i particolari, ma come filosofo formare gli universali: la verità de' quali è molto più stabile e molto più certa.²

Scrivendo in difesa del suo poema epico la *Gerusalemme liberata* (1581), Torquato Tasso (1544-1595) offre degli spunti significativi che intendo approfondire in questo saggio, e che riguardano il rapporto tra la scrittura poetica di ispirazione storica e l'idea del perfetto principe nella *Liberata*. Il poema racconta la storia dell'esercito cristiano della prima crociata guidato da Goffredo, conte di Buglione e duca della Bassa Lorena (1060-1100), nominato da Tasso, *manu propria*, capo supremo. Tasso mette in versi le difficoltà che i crociati – aiutati dagli angeli di Dio – devono vincere per conquistare Gerusalemme e il Santo Sepolcro strappandolo ai musulmani – assistiti dai demoni di Lucifero.

L'articolo vuole colmare il vuoto lasciato dalla critica che si è interessata poco all'arte del comando e allo studio delle fonti. Propone uno studio dell'arte pagana del comando attraverso la cronaca più usata da Tasso – la *Historia belli sacri* (1170-1184) di Guglielmo di Tiro, arcivescovo di Tiro e cancelliere del regno di Gerusalemme (ca. 1130-1186) –, prendendo atto delle nozioni che si svilupparono sulla figura del perfetto principe-capitano nel Cinquecento, quando questa importante tradizione trattatistica ricevette nuova linfa e assunse dei connotati moderni. Dopo aver presentato lo *status quaestionis* sulla storiografia e sul comando cristiano e pagano nella *Liberata*, e dopo aver precisato le definizioni rinascimentali del buon capo e del tiranno, proseguirò nell'analisi puntuale del testo. Comparerò Goffredo e Solimano, il sultano di Nicea, in qualità di capi, notando come quest'ultimo sia per molti aspetti opposto ad Aladino, il re di Gerusalemme.

Se la complessità del personaggio di Solimano è già stata riconosciuta dalla critica, l'articolo metterà in risalto come tale complessità venga confermata da un confronto tra la *Historia* e la *Liberata* incentrato sulla tematica dell'arte pagana del comando, il quale fa emergere nel personaggio tassiano tratti essenziali sia del

¹ Il presente articolo rielabora e approfondisce una parte della mia tesi di laurea: *'Non dee chi regna con tutti esser eguale'. L'arte del comando cristiano e pagano nella Gerusalemme liberata di Torquato Tasso e la Historia belli sacri di Guglielmo di Tiro*, tesi di laurea magistrale, Universiteit Gent, giugno 2018. Ringrazio il mio relatore, prof. dr. Teodoro Katinis, per la sua disponibilità e i revisori anonimi per i suggerimenti.

² T. Tasso, *'Apologia in difesa della Gerusalemme liberata'*, in: B. Maier (a cura di), *Torquato Tasso. Opere*, Milano, Rizzoli editore, 1965, volume V, p. 655.

perfetto capitano (la prudenza, l'eloquenza e la saggezza) che dell'eroe (la magnanimità e l'irruenza).

Tasso e la storiografia

È noto come uno dei problemi di poetica che assillava Tasso riguardi la dicotomia aristotelica tra poesia e storia. L'argomento del poema epico deve essere allo stesso tempo storico, illustre, e 'verisimile', termine con cui Tasso concilia il fondamento storico con l'esigenza di invenzioni poetiche soprannaturali che, per essere credibili, devono essere basate sul 'meraviglioso'. 'Verisimile', per Tasso, è anche l'intervento di Dio e degli angeli, ossia quella sfera del miracoloso cristiano che in realtà era già presente nelle cronache che ispirarono la *Liberata*, corrispondente a quello che Federico di Santo chiama 'meraviglioso storico'.³ Tasso, però, siccome considera fondamentale poetare l'universale,⁴ altera deliberatamente la storiografia,⁵ non facendo eccezione a questo principio per la *Historia* di Guglielmo.

Benché si tratti della cronaca più citata dalla critica, la *Historia* è stata raramente oggetto di un'analisi approfondita. Gli studi che ne indagano il legame con la *Liberata* si focalizzano sul *modus operandi* tassiano riguardo alle fonti;⁶ si è notata per esempio la duplicazione in vari canti di ciò che nella storiografia costituì un singolo evento.⁷ Il rintracciamento di citazioni ed eventi dell'*Historia* sparse nella *Liberata* danno un'idea del modo in cui il poeta interagiva con i testi a sua disposizione. Tuttavia, benché questo sia un filone di ricerca meritevole di ulteriori approfondimenti, esso andrebbe integrato, a mio avviso, con un'indagine maggiormente contenutistica dell'atteggiamento tassiano verso la storiografia. Intendo verificare le interpretazioni vigenti della poetica, dell'ideologia e dei personaggi di Tasso attraverso una tematica in particolare, quella del modo in cui si esercita il comando presso i Saraceni, arrivando a suggerire un'approfondita lettura dell'ipotesto storiografico della *Historia* accanto alla *Liberata*. Lo studio di tale ipotesto permette di individuare con precisione le modalità con cui la poetica tassiana si rivela nelle scelte concrete riguardo alle fonti.

³ F. Di Santo, 'Tasso e la Cronaca di Guglielmo di Tiro. La materia storica nella *Gerusalemme liberata*', in: *Nuova rivista di letteratura italiana*, XVIII, 1 (2015), pp. 102-106. Sul 'meraviglioso cristiano' di Tasso si veda C. Gigante, 'Vita di Torquato Tasso', in: Idem, *Tasso*, Roma, Salerno editrice, 2007, pp. 30-31.

⁴ Tasso, 'Apologia', cit., pp. 654-655 e 675-684.

⁵ Tasso, 'Apologia', cit., p. 682: 'FORESTIERO: E se la favola ricevesse maggior perfezione alterando l'istoria, la virtù dell'arte poetica e l'ufficio suo consisterà nel bene alterarla. [...] E senza alterar [le circostanze], non avrebbero potuto far favola, e non sarebbero peravventura stati poeti.'

⁶ Si vedano F. Cardini, 'Torquato Tasso e la crociata', in: G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del convegno internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1999, volume II, pp. 615-623; Di Santo, 'Tasso', cit., pp. 69-135; F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 84-102; P. Floriani, 'Per una Gerusalemme commentata. Esercizio su cinque (sei...) ottave del poema tassiano', in: *Nuova rivista di letteratura italiana*, VI, 1-2 (2003), pp. 169-206; F. Giunta, 'Torquato Tasso e la guerra santa. L'*Historia* di Guglielmo di Tiro nella *Gerusalemme liberata*', in: G.M. Anselmi & G. Ruozzi (a cura di), *Letteratura di guerra. Testi, eventi, protagonisti dell'arte della guerra dall'Umanesimo al Risorgimento*, Bologna, Archetipo libri, 2011, pp. 89-103; M. Murrin, 'The Problems History Makes for the Poet. Torquato Tasso', in: Idem, *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1997, pp. 103-119; D. Quint, 'Romance and History in Tasso's *Gerusalemme liberata*', in: J. Whitman, *Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 200-213; e E. Raimondi, 'Un episodio del *Gierusalemme*', in: Idem, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 175-194. Interessante riguardante l'idea storica tassiana è il primo capitolo di E. Ardisino, 'L'*aspra tragedia*'. *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1996.

⁷ Si veda Di Santo, 'Tasso', cit., che alle pagine 120-135 offre una panoramica (non esaustiva) dei contatti tra la *Liberata* e la *Historia*, con l'inclusione delle altre cronache principali e secondarie che secondo Di Santo possono aver ispirato Tasso.

Finora solo Fabio Giunta si è servito di questo approccio, esaminando le fonti storiografiche attraverso la tematica dei cristiani oppressi, ma non ha operato un'analisi sistematica, limitandosi a commentare passaggi selezionati della *Liberata*.⁸ L'articolo vuole rimediare a questa lacuna ispirandosi al lavoro di Floriani, il quale ha messo in luce l'importanza di esaminare come e dove Tasso *non* è rimasto fedele allo spirito delle fonti.⁹ Perciò presterò particolare attenzione all'invenzione tassiana, distinguendola dalle informazioni che il poeta trasse dalla cronaca. Questo aspetto costituisce un'altra tessera dell'approccio innovativo dell'articolo: è fondamentale ricordare che sia l'originalità che l'imitazione costituiscono il *modus operandi* di Tasso nei confronti della storiografia.

Tasso e l'arte del comando: uno spoglio bibliografico

Per esplorare le manipolazioni tassiane delle fonti, procedo sondando la tematica dell'arte pagana del comando. Sebbene la critica abbia indagato i lati positivi dei Saraceni in qualità di personaggi, non va sottovalutata la cura con cui Tasso li tratteggiò in qualità di *leader* militari e politici. A differenza dei capi musulmani, Goffredo è stato oggetto di diversi studi: come condottiero sovrano, pio, devoto e mediatore tra cielo e terra.

Un primo gruppo di studiosi interpreta Goffredo in chiave politico-religiosa. Aldo Castellani, Giovanni Getto ed Erminia Ardissino vedono in Goffredo un principe perfetto che va letto tenendo a mente la cultura di corte del XVI secolo e i relativi problemi di governo.¹⁰ Giovanna Scianatico, adottando la stessa prospettiva, percepisce in Goffredo un'impotenza politico-militare¹¹ – analisi che secondo Riccardo Brusagli minimizza troppo il suo valore.¹² Giancarlo Mazzacurati, infine, addita Goffredo come destinatario del compito divino e rappresentante dell'azione giusta legittimata da Dio.¹³

Per David Quint, che lo interpreta allegoricamente, Goffredo rappresenta il papa impegnato in una crociata interna, 'against disunity and potential heresy', ed esterna, 'against the infidel outside the Church'.¹⁴ Altri, invece, danno un'interpretazione letterale del personaggio. Già Giambattista Vico (1668-1744) vedeva in Goffredo l'ideale raffigurazione letteraria del capitano.¹⁵ Riferendosi a quell'interpretazione Teodoro Katinis sostiene che lungo la narrazione Goffredo diventa il capo perfetto, a cui il lettore si può ispirare.¹⁶ Secondo Emilio Russo, invece, Goffredo è un semplice comandante che, per quanto aiutato da Dio, non controlla l'esercito e oscilla tra eroe e comandante.¹⁷

⁸ Giunta, 'Torquato', cit., pp. 89-103.

⁹ Floriani accenna all'originalità tassiana lungo l'articolo, ma pone veramente il problema nelle ultime pagine: Floriani, 'Per una Gerusalemme', cit., pp. 205-206.

¹⁰ E. Ardissino, '"Eros" ed eroismo cristiano in Goffredo', in: *Studi tassiani*, XXXIX, 39 (1991), pp. 79-81; A. Castellani, 'Tra poesia e poetica. Goffredo di Buglione nella Gerusalemme liberata', in: *Strumenti critici*, XXV, 2 (2010), pp. 315-317; e G. Getto, 'Goffredo e il tema epico-religioso', in: Idem, *Nel mondo della Gerusalemme*, Roma, Bonacci editore, 1977, pp. 9-71.

¹¹ G. Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Lecce, Pensa multimedia editore, 2013, soprattutto il quinto capitolo alle pagine 165-210; e Idem, *L'idea del perfetto principe. Utopia e storia nella scrittura del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998, pp. 15 e 29-31.

¹² R. Brusagli, 'L'errore di Goffredo (G.L. XI)', in: *Studi tassiani*, XL-XLI (1992-1993), p. 207, nota 2.

¹³ G. Mazzacurati, 'Dall'eroe errante al funzionario di Dio', in: *Cheiron*, VI (1987), pp. 25-36.

¹⁴ D. Quint, 'Political Allegory in the Gerusalemme liberata', in: Idem, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993, pp. 215-230.

¹⁵ T. Katinis, 'Goffredo and His Army. The Art of Leadership in Tasso's Gerusalemme liberata', in: M. Faini & M.E. Severini (a cura di), *Books for Captains and Captains in Books. Shaping the Perfect Military Commander in Early Modern Europe*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, pp. 139-140.

¹⁶ Katinis, 'Goffredo', cit., pp. 135-148.

¹⁷ E. Russo, 'Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella Liberata', in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CXCIV, 648 (2017), pp. 481-491.

Altri studiosi si sono concentrati sull'analisi dell' 'errore di Goffredo' nel canto XI, dove Goffredo si lancia all'assalto di Gerusalemme come un soldato comune, nonostante un suo decesso possa significare la fine dell'esercito cristiano. Fredi Chiappelli e Mazzacurati affermano che Goffredo interpreta erroneamente il proprio ruolo, e Castellani e Bruscaagli aggiungono che per trionfare sui musulmani serve l'aiuto del cavaliere privato Rinaldo, eletto da Dio a tal fine ma momentaneamente assente.¹⁸ Alain Godard, invece, sostiene che Goffredo non sbaglia: vuole adempiere il voto religioso di liberare Gerusalemme ma nel canto XI Dio desidera ancora il fallimento e fa di Goffredo il mezzo dell'insuccesso.¹⁹

L'elemento religioso è infatti un tratto fondamentale di Goffredo, e Marco Faini conferma che alla fine del Cinquecento Goffredo è 'the holy commander *par excellence*'.²⁰ Faini e Maria Elena Severini individuano la categoria del 'Counter Reformation "holy" captain' – il quale si dedica alla causa sacra, custodisce la pietà dei soldati, osserva le norme religiose e difende la fede – nell'emergente figura del capo di stato militare che si codifica negli stati italiani a partire dagli anni '60 del Cinquecento. Questa figura coincide parzialmente con quella del principe in quanto esperto nella diplomazia e nell'arte della guerra, nonché generoso, valoroso, eloquente, saggio, giusto, prudente e temperante.²¹

Laddove l'esercito cristiano è visto come unitario, proprio grazie al potere calamitante di Goffredo, il quale è garante dell'unità aristotelica del poema, quello pagano viene definito multiforme.²² Uno dei capi musulmani è Solimano, o 'il Soldano', di cui vengono spesso messe in rilievo la determinazione e la crudeltà, aspetti fondamentali nella tragedia di cui è vittima.²³ Egli sembra essere il contrario di Goffredo. Tuttavia alcuni studiosi hanno rilevato la vicinanza della coppia Goffredo-Solimano, nonché l'atteggiamento empatico di Tasso nei confronti dei Saraceni e di Solimano.²⁴

Un primo gruppo di studiosi ha analizzato Solimano come capo d'esercito confrontandolo con Goffredo. Secondo Paul Larivaille Solimano non conosce solo l'odio e la crudeltà, ma mostra un lato morale, meditativo e responsabile che lo rende stimato. Larivaille definisce Solimano *pendant* di Goffredo ed effettivo signore di Gerusalemme, del quale Aladino diventa solo un seguace.²⁵ A quest'analisi Russo aggiunge che, quando Aladino gli cede il trono (cfr. *infra*), Solimano diventa 'sovrano

¹⁸ Bruscaagli, 'L'errore', cit., pp. 207-232; Castellani, 'Tra poesia', cit., pp. 315-324; F. Chiappelli, *Il conoscitore del caos. Una 'vis abdita' nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 99-137; Mazzacurati, 'Dall'eroe', cit., pp. 30-36.

¹⁹ A. Godard, 'Sur l' "erreur" de Godefroi (*Jérusalem délivrée*, chant XI)', in: *Italies*, XI (2007), pp. 37-55.

²⁰ M. Faini, 'The Holy Captain. Military Command and Sacredness in the Early-Modern Age', in: M. Faini & M.E. Severini (a cura di), *Books for Captains and Captains in Books. Shaping the Perfect Military Commander in Early Modern Europe*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, p. 124.

²¹ M. Faini & M.E. Severini, 'Introduction', in: Idem (a cura di), *Books for Captains and Captains in Books. Shaping the Perfect Military Commander in Early Modern Europe*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, pp. 9-13; M. Fantoni, 'Il perfetto capitano. Storia e mitografia', in: Idem (a cura di), *Il 'Perfetto Capitano'. Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 35-42.

²² S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, Il saggiaiore, 1983, *passim*.

²³ Si vedano per esempio G. Güntert, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini, 1989, pp. 57-63; P. Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme liberata*, Napoli, Liguori editore, 1987, pp. 135-230; Scianatico, *L'arme*, cit., pp. 232-233; o Zatti, *L'uniforme*, cit., pp. 131-133.

²⁴ Per esempio A. Godard, 'Le camp païen et ses héros dans la *Jérusalem délivrée*', in: M. Marietti et al. (a cura di), *Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*, Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle, 1990, p. 389; Ardisino, 'L'aspra tragedia', cit., p. 32; G. Getto, 'La tragedia di Solimano', in: *Studi tassiani*, IX (1959), pp. 4-8; Russo, 'Goffredo', cit., p. 491; Zatti, *L'uniforme*, cit., pp. 32-37.

²⁵ Larivaille, *Poesia*, cit., pp. 225-230. La definizione di *pendant* si trova alla pagina 225.

implicito e ideale' e 'nerbo effettivo dello schieramento pagano'.²⁶ Russo sottolinea che Goffredo e Solimano sono dei veri sovrani, e che questi eroi-capi sono l'uno lo specchio dell'altro.²⁷

Un secondo gruppo ha guardato alla coppia Goffredo-Solimano dal punto di vista degli ipotesti epici che informano la *Liberata*. Walter Stephens li presenta come figure associabili a due lati opposti del personaggio di Enea: mentre Goffredo ne incarna il lato che perdona, Solimano uccide interi eserciti e famiglie.²⁸ Russo sostiene che entrambi si collocano al confine tra eroe e comandante, portando in sé sia una natura sovrana innata che l'iracondia degli eroi 'singolari' della tradizione (Achille), che già la *Poetica* di Aristotele definiva come caratteristica necessaria al poema. Guglielmo Barucci sottolinea che la profezia fatta a Solimano sulla sua discendenza è un procedimento letterario riservato agli eroi positivi come Enea. Dato che altre profezie sono fatte a Rinaldo e Goffredo,²⁹ Solimano diventa, ribadisce Barucci, 'vero protagonista di un contro-poema infernale'.³⁰

I tiranni orientali

Per quanto riguarda invece la *Historia*, essa presenta un'immagine prevalentemente negativa dei musulmani:³¹ benché sappia apprezzare le qualità dei singoli principi, Guglielmo attribuisce loro principalmente crudeltà e insiste sulla sottomissione dei cristiani – situazione che Dio desidera correggere.³² Un esempio è il passo in cui Guglielmo si sofferma sulla spietatezza dei turchi, i quali, temendo che un uomo facoltoso aiutasse i cristiani con il suo denaro, lo torturano 'rendendolo inutile di una gran parte de i suoi membri'.³³ Anche i cristiani, sia nella *Historia* che nella *Liberata*, sono capaci di atrocità nei momenti culminanti della lotta. Spiccano l'*aristeia* di Rinaldo a Gerusalemme (GL XIX, 30-38) e il resoconto di un massacro riportato da Guglielmo: 'Si vedeva tanta uccisione de' nemici per la città, tanto sparger di sangue, che poteva ispaventare i vincitori, non ché i Barbari vinti'.³⁴

I musulmani rimangono feroci nella *Liberata*; anzi, i capi saraceni che vi compaiono si possono definire 'tiranni' secondo l'accezione comune fino al Rinascimento e oltre. Il tiranno è privo di virtù morale, opprime il suo popolo e agisce solo nel proprio interesse, non per il bene dei sudditi. Nell'ottica cristiana è tiranno anche chi si oppone al volere divino, cosa che fanno tutti i principi saraceni, Solimano compreso, considerando che il piano divino mira a liberare Gerusalemme. Tuttavia

²⁶ Russo, 'Goffredo', cit., p. 494.

²⁷ Ivi, pp. 491 e 495-497.

²⁸ W. Stephens, 'Reading Tasso Reading Vergil Reading Homer. An Archeology of Andromache', in: *Comparative Literature Studies*, XXXII, 2 (1995), pp. 296-319.

²⁹ G. Barucci, "'Questi fia del tuo sangue' (GL X). La profezia per Solimano. Una sconfitta tra storia e destino', in: *Critica letteraria*, CLXXIV, 1 (2017), pp. 25-26.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ Una buona introduzione è N. Morton, 'William of Tyre's Attitude towards Islam. Some Historiographical Reflections', in: S.B. Edgington (a cura di), *Deeds Done Beyond the Sea. Essays on William of Tyre, Cyprus and the Military Orders Presented to Peter Edbury*, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 13-23.

³² Guglielmo di Tiro, *Historia della guerra sacra di Gierusalemme, della Terra di Promissione, e quasi di tutta la Soria recuperata da' Christiani. Raccolta in XXIII. libri, da Guglielmo Arcivescovo di Tiro et, gran Cancellieri del Regno di Gierusalemme. La quale continua ottantaquattro anni per ordine, fin'al Regno di Baldoini VIII. Tradotta in lingua italiana da M. Gioseppe Horologgi. Con la Tavola di tutte le cose più importanti, et più necessarie*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1562, libro I, capp. 1-10. Nelle citazioni si è modificato il meno possibile. L'interpunzione e le maiuscole sono modernizzate dove necessario (per esempio quando dopo un punto la frase non inizia con una maiuscola). È stato modernizzato anche l'uso degli accenti ('perché' diventa 'perché'), degli apostrofi, e della nota tironiana '&' (che diventa 'et') e del grafema 'ß' (che diventa '-ss').

³³ Ivi, VII, 23, p. 203.

³⁴ Ivi, VIII, 19, p. 229.

nella *Liberata* si percepisce una marcata differenza tra i ‘tiranni orientali’ e un eroe come Solimano.

Innanzitutto, il fittizio sovrano Ildraote, re di Damasco, è un veggente che non prevede il futuro – è convinto che gli egiziani vinceranno la guerra – e un opportunista che delega alla nipote Armida i compiti più ardui, quali la seduzione di Goffredo per convincerlo a guerreggiare altrove (GL IV, 23-27) e la battaglia finale (GL XVI, 70-75; XVII, 33-36). Altrettanto opportunista, sia nella *Historia* che nella *Liberata*, è il califfo d’Egitto, Abdul Kassem († 1101). Egli chiede aiuto ai cristiani per riavere l’Anatolia,³⁵ e in entrambe le opere, dopo aver visto fallire le vie della diplomazia, diventa loro improvvisamente ostile.³⁶ Il califfo affida il comando dell’esercito a Emireno, che lo guida contro i crociati.³⁷

Il ruolo di un terzo tiranno, l’emiro di Gerusalemme Ducat, è ripreso nella *Liberata* nella figura di Aladino, il quale governa la città in rappresentanza del califfo d’Egitto.³⁸ Nella *Historia* sono gli abitanti, di comune decisione, che costringono i cristiani a pagare grosse somme,³⁹ ma nella *Liberata* è solo Aladino che aumenta le tasse (GL I, 84). Sia la figura storica che quella letteraria fortificano la città, ma solo il ‘feroce’ Aladino si serve delle forze dei più deboli, i bambini e i vecchi (GL XI, 26), mentre delega le responsabilità del combattimento a terzi, come Solimano. Aladino si dimostra inoltre crudele nell’episodio di Sofronia e Olindo (GL II, 1-55). Il sacrificio del giovane cristiano per evitare quello dei concittadini fedeli, anteriore alla prima crociata viene già narrato nella *Historia*, dove Olindo è condannato dai giudici di Gerusalemme.⁴⁰ Tasso, invece, fa condannare Olindo dal solo Aladino: non solo amplifica l’episodio con l’aggiunta dei personaggi di Sofronia e di Aladino, ma lo colloca cronologicamente nel periodo in cui regna quest’ultimo assegnandogli il ruolo di unico condannatore del giovane. Tasso ascrive l’idea collettiva storica a un protagonista, procedimento già individuato da Di Santo,⁴¹ e rende Aladino ben più crudele del personaggio descritto da Guglielmo, assegnandogli proprio quelle storture morali tipiche del tiranno come la crudeltà, l’ira smodata e la lascivia, oltre a un’indole estremamente paranoide.

Capitani a confronto

Un’analisi più approfondita del personaggio di Solimano, confrontato con Goffredo e con Aladino, suggerisce che Solimano ha in sé più caratteristiche dell’eroe che del tiranno. La prima volta che entra in scena, quando perde lo scontro del canto IX, Solimano sembra molto crudele: sono ottave in cui le sue passioni esprimono rabbia, sofferenza, solitudine e (in)decisione con versi che riprendono l’*Eneide* (IX, vv. 812-814; X, vv. 680-683) e, in seguito alla battaglia – come indicherà il commentatore Paolo Beni⁴² (ca. 1552-1625) –, il modello di Aiace languido e spossato nell’*Iliade* (XVI, vv. 101-112):

³⁵ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., I, 1-10; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, L. Caretti (a cura di), Torino, Einaudi, 1993, II, 60-95. Tutte le citazioni della *Liberata* provengono da questa edizione.

³⁶ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., IV, 24; VII, 19; e IX, 10; Tasso, *Gerusalemme*, cit., II, 60-95; e XVII-XX.

³⁷ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., VII, 19; e IX, 10; Tasso, *Gerusalemme*, cit., XVII, 37-40.

³⁸ Tasso, *Gerusalemme*, cit., p. 38, nota 83.

³⁹ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., VII, 23.

⁴⁰ Di Santo, ‘Tasso’, cit., pp. 87-91; Ferretti, *Narratore*, cit., pp. 91-92 e 102; Giunta, ‘Torquato’, cit., pp. 94-99; e Murrin, ‘The Problems’, cit., pp. 114-115; Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., I, 5.

⁴¹ Di Santo, ‘Tasso’, cit., pp. 97-101.

⁴² P. Beni, *Il Goffredo, ovvero la Gerusalemme liberata, del Tasso, col commento del Beni. Dove non solamente si dichiara questo nobil Poema, e si risolvono vari dubbi e molte opposizioni, con spiegarsi le sue vaghe imitazioni, et insomma l’artificio tutto di parte in parte; Ma ancora si paragona con Homero e Virgilio, mostrando che giunga al sommo: e perciò possa e debba riceversi per essemplio et Idea dell’Heroico Poema*, Padova, Francesco Bolzetta, 1616, p. 1122.

Fatto intanto ha il Soldan ciò che è concesso
fare a terrena forza, or più non pote [...].

Come sentissi tal, ristette in atto
d'uom che fra due sia dubbio, e in sé discorre
se morir debba, e di sí illustre fatto
con le sue mani altrui la gloria tòrre,
o pur, sopravanzando al suo disfatto
campo, la vita in sicurezza porre.
'Vinca' al fin disse 'il fato, e questa mia
fuga il trofeo di sua vittoria sia.

Veggia il nemico le mie spalle, e scherna
di novo ancora il nostro essiglio indegno,
pur che di novo armato indi mi scerna
turbar sua pace e 'l non mai stabil regno.
Non cedo io, no; fia con memoria eterna
de le mie offese eterno anco il mio sdegno.
Risorgerò nemico ognor più crudo,
cenere anco sepolto e spirto ignudo'. (GL IX, 97, 1-2; 98-99)

Laddove sembrava spietato, dalla citazione emerge un primo tratto del perfetto capitano: per quanto intento alla vendetta, Solimano è anche prudente, poiché decide di salvarsi per potersi poi riutilizzare. Sa che suicidandosi farebbe disperdere i suoi uomini e toglierebbe all'esercito musulmano ulteriori possibilità di contrastare il nemico. Anche Goffredo è prudente, ma mentre l'abitudine del Buglione di tenere consigli è presente nella *Historia*,⁴³ nella stessa *Historia* nel personaggio di Solimano l'accento viene posto più sulla determinazione:

In tanto essendo Solimano ricordevole dell'ingiuria ricevuta, s'andava girando per l'animo, come per cagion loro haveva perduta Nicea città Illustre, la mogliera, e i figliuoli, onde non pensava in altro, che come s'havesse potuto vendicare, con far cader i nostri in qualche insidie tese da esso.⁴⁴

Diventa significativa la rappresentazione più articolata della prudenza del Soldano tassiano, la prudenza essendo una qualità fondamentale dell'ideale capo cinquecentesco. Marcello Fantoni sottolinea che la prudenza è indissolubilmente connessa all'eloquenza del capitano, il quale, come un principe, deve persuadere i suoi sottoposti e tenere sotto controllo il loro stato d'animo. Deve ispirare loro un'esemplare condotta sapendo che i suoi comportamenti e discorsi sono perennemente giudicati dai soldati.⁴⁵

Solimano si distingue possedendo sia la prudenza che l'eloquenza, tratti introvabili nell'oppressore Aladino. Il confronto tra i due capi musulmani è immediato nel canto XIX: Tasso fa del Soldano il protagonista, facendolo parlare ai pagani radunati nella torre di David, laddove Aladino resta sullo sfondo.⁴⁶ Nell'ottava 53 Goffredo e Solimano sono posti in parallelo nel ruolo di capo come eccellente oratore. Finito il discorso in cui Goffredo afferma che Dio ha favorito i cristiani e che rimane loro solo

⁴³ Si vedano per esempio Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., II, 6; o VI, 16. In quest'ultimo capitolo Pietro l'eremita teme addirittura l'eccesso di prudenza nel carattere di Goffredo.

⁴⁴ Ivi, III, 12, p. 82. Nella *Historia* Solimano appare inoltre nei seguenti episodi: I, 24-26; III, 1-4, 12 e 14; IV, 11; e VI, 20; viene ricordato ancora in XI, 6.

⁴⁵ Fantoni, 'Il perfetto capitano', cit., pp. 35-36.

⁴⁶ Di Santo, 'Tasso', cit., p. 99.

da prendere la torre l'indomani (GL XIX, 51-53, vv. 1-2), il narratore rappresenta Solimano mentre consola i suoi:

Né Soliman con meno ardita fronte
a i suoi ragiona, e *'l duol ne l'alma preme*:
'Siate, o compagni, di fortuna a l'onte
invitti insin che verde è fior di speme,
ché sotto alta apparenza di fallace
spavento oggi men grave il danno giace.

Prese i nemici han sol le mura e i tetti
e 'l vulgo umil, né la cittade han presa,
ché nel capo del re, ne' vostri petti,
ne le man vostre è la città compresa.
Veggio il re salvo e salvi i suoi piú eletti,
veggio che ne circonda alta difesa.
Vano trofeo d'abbandonata terra
abbiansi i Franchi; alfin perdran la guerra.

E certo i' son che perderanla alfine,
ché ne la sorte prospera insolenti
fian vòlti a gli omicidi, a le rapine
ed a gli ingiuriosi abbracciamenti;
e saran di leggier tra le ruine,
tra gli stupri e le prede, oppressi e spenti,
se in tanta tracotanza omai sorge
l'oste d'Egitto, e non pote esser lunge.

Intanto noi signoreggiar co' sassi
potrem de la città gli altri edifici,
ed ogni calle onde al Sepolcro vassi
torràn le nostre machine a i nemici.'
Cosí, vigor porgendo a i cor già lassi,
la speme rinovò ne gli infelici. (GL XIX, 53, vv. 3-8; 54-56, vv. 1-6; i corsivi sono miei)

Appena prima, invece, Aladino si era rassegnato: 'Ben si può dir: "Noi fummo". A tutti è giunto / l'ultimo dí, l'inevitabil punto' (40, vv. 7-8). Il contrasto tra il pauroso Aladino da una parte e Goffredo e Solimano dall'altra è chiaro. Come nota Getto, contrariamente ad Aladino Solimano possiede in questa scena una 'pensosa e salda coscienza della regalità come fatto interiore, come spirituale dignità e inalienabile grandezza'.⁴⁷ Solimano rincuora i sudditi da perfetto capitano valoroso ed eloquente. Anche Goffredo, da buon principe, sa dissimulare, quando necessario, il proprio spavento e la propria sfiducia per fare animo ai suoi sottoposti, per esempio qui:

Con questi detti *le smarrite menti*
consola e con sereno e lieto aspetto,
ma preme mille cure Egre e dolenti
altamente riposte in mezzo al petto. (GL V, 92, vv. 1-4)

All'eloquenza dei personaggi di Goffredo⁴⁸ e Solimano⁴⁹ si accenna già nella *Historia* per cui l'intervento tassiano è meno incisivo. Tuttavia nella *Historia* non si assegna né

⁴⁷ Getto, 'La tragedia', cit., p. 18.

⁴⁸ Un discorso di Goffredo si trova in Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., II, 10.

⁴⁹ Con la persuasione Solimano ha convinto alcuni turchi di arruolarsi (Ivi, I, 24; e III, 1) e rincuora i cittadini di Nicea (cfr. infra; Ivi, III, 2).

eloquenza né inefficacia espressiva al *leader* storico di Gerusalemme:⁵⁰ perciò è notevole l'accostamento della non-eloquenza di Aladino all'eloquenza di Goffredo e Solimano nella *Liberata*.

Si è suggerito che il valore della prudenza, la capacità di nascondere le proprie emozioni (la 'dissimulazione') e quella di risollevare gli animi dei sottoposti, sono tratti che avvicinano il capitano tassiano alle idee machiavelliane sulla politica⁵¹ e sull'arte del comando.⁵² L'importanza non solo della (dis)simulazione ma anche dell'eloquenza quando la situazione sembra disperata è sottolineata da Machiavelli alla fine del quarto libro di *Dell'arte della guerra* (1521), prima di affermarsi in pieno Cinquecento nella manualistica per principi e capitani:

FABRIZIO: [...] Occorre [...] che i tuoi soldati sono male confidenti e poco disposti a combattere [...] È bene [...] mostrarsi indegnato e, con una orazione a proposito, riprendergli della loro pigrizia [...]. A persuadere o a dissuadere a' pochi una cosa, è molto facile, [...] la difficoltà è rimuovere da una moltitudine una sinistra opinione [...]. Per questo gli eccellenti capitani conveniva che fussono oratori, perché, senza sapere parlare a tutto l'esercito, con difficoltà si può operare cosa buona [...].⁵³

Solimano e Goffredo corrispondono al modello machiavelliano di un buon capo e possono essere persino annoverati tra i migliori poiché convincere tante persone è più difficile che convincerne poche. Anche se Solimano non è un capitano pio che propaga i valori cattolici, si scorge in lui una certa saggezza – un altro tratto del perfetto principe, sul modello del cosiddetto Ercole gallico.⁵⁴ Confrontando il poema con la *Historia* si scopre l'innovazione tassiana della riflessione filosofico-emotiva di Solimano. Tasso riprende l'emotività, l'incitazione verso i cittadini di Nicea (cfr. infra) e la voglia di vendetta presenti nella *Historia*.

Tuttavia la sofferenza, l'osservazione del doppio standard applicata a cristiani e musulmani e il desiderio di conoscenza di Solimano sono delle novità rispetto alla *Historia*. Dopo esser stato sconfitto nel canto IX, Solimano è portato su una nube a Gerusalemme dal mago Ismeno perché possa difenderla fino all'arrivo dei rinforzi egiziani. Durante il viaggio Solimano desidera capire cosa riserbi il Cielo all'Asia assediata, chi sia Ismeno e quale sia la natura della sua arte magica (X, 1-30), e non è forse casuale che parte della risposta alla prima domanda si trovi nella profezia che riceve, in cui Tasso riscrive nuovamente la storia facendo di Solimano l'antenato del Saladino (1138-1193) che di nuovo strapperà Gerusalemme ai cristiani.⁵⁵ Da notare è anzitutto il desiderio di saggezza che traspare nelle domande rivolte a Ismeno:

'[...] deh! dimmi qual riposo o qual ruina
a i gran moti de l'Asia il Ciel destina.

Ma pria dimmi il tuo nome, e con qual arte
far cose tu sí inusitate soglia,
ché se pria lo stupor da me non parte,
com'esser può ch'io gli altri detti accoglia?' (GL X, 18, 7-8; 19, 1-4)

⁵⁰ Ivi, VII, 23.

⁵¹ Scianatico, *L'idea*, cit., p. 20.

⁵² Katinis, 'Goffredo', cit., pp. 146-148.

⁵³ N. Machiavelli, 'Dell'arte della guerra', in: C. Vivanti (a cura di), *Niccolò Machiavelli. Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, volume I, pp. 624-625.

⁵⁴ Luciano di Samosata (II secolo) racconta nel *Heracles* che i Galli raffigurano Ercole come divinità della saggezza e dell'eloquenza. Si veda Luciano di Samosata, 'Heracles, an Introductory Lecture', in: H.W. Fowler & F.G. Fowler (trad.), *The Works of Lucian of Samosata, Complete with Exceptions Specified in the Preface*, Oxford, Clarendon Press, 1905, volume III, pp. 256-259.

⁵⁵ Tasso, *Gerusalemme*, cit., X, 35, nota 5.

La virtù morale del Soldano, al contrario dei tiranni, viene confermata quando vede il campo di battaglia dall'alto e rimane attonito:

Che spettacolo fu crudele e duro!
E in quante forme ivi la morte apparse!
Si fe' ne gli occhi allor torbido e scuro,
e di doglia il Soldano il volto sparse.
Ahi con quanto dispregio ivi le degne
mirò giacer sue già temute insegne!

E scorrer lieti i Franchi, e i petti e i volti
spesso calcar de' suoi più noti amici,
e con fasto superbo a gli insepolti
l'arme spogliare e gli abiti infelici;
molti onorare in lunga pompa accolti
gli amati corpi de gli estremi uffici,
altri suppor le fiamme, e 'l vulgo misto
d'Arabi e Turchi a un foco arder ha visto. (GL X, 25, 3-8; 26)

I musulmani sono bruciati senza rispetto, in contrasto con le inumazioni solenni dei crociati. È esemplare la sepoltura del cristiano Dudone, caduto in battaglia:

Di nobil pompa i fidi amici ornaro
il gran ferètro ove sublime ei giace.
Quando Goffredo entrò, le turbe alzarò
la voce assai più flebile e loquace;
ma con volto né torbido né chiaro
frena il suo affetto il pio Buglione, e tace. (GL III, 67, vv. 1-6)

Il silenzio di Goffredo nasconde gli stessi pensieri esistenziali di Solimano. Tuttavia, mentre Solimano considera l'aspetto umano, Goffredo si conforta pensando a Dio. Non bisogna rimpiangere Dudone perché vivrà beato in cielo:

‘Già non si deve a te doglia né pianto,
ché se mori nel mondo, in Ciel rinasci;
e qui dove ti spogli il mortal manto
di gloria impresse alte vestigia lasci. [...]’ (GL III, 68, vv. 1-4)

Dopo il funerale, Goffredo ordina di tagliare il legno per costruire delle macchine d'assedio, il compito di capo posto davanti ai sentimenti personali, secondo un suo atteggiamento ricorrente. Naturalmente la dedizione alla causa cristiana e la fiducia in Dio rendono Goffredo un sacro capitano; tuttavia l'attenzione al divino – lo sguardo rivolto sempre verso l'alto – toglie peso alla sua riflessione se letta in chiave umana, inscritta peraltro in un contesto meno crudo rispetto a quella di Solimano.

La morte di Dudone è menzionata nel primo capitolo del secondo libro della *Historia* e Di Santo afferma che la *Historia* ha avuto poca influenza su Tasso a questo proposito.⁵⁶ È possibile, tuttavia, rifarsi a un altro episodio della *Historia*, precedente all'assedio di Gerusalemme: quello del funerale di ‘un Cavaliere di gran valore che era nell'essercito del Conte di Normandia’.⁵⁷ Per quanto ci si limiti nella *Historia* a un rapido resoconto, il brano descrive il dolore dei cristiani e il degno funerale:

⁵⁶ Di Santo, ‘Tasso’, cit., p. 124.

⁵⁷ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., III, 8, p. 77.

Al fine havendolo disarmato, il gettarono fuori delle mura a i nostri, i quali gli diedero honorata sepoltura, piangendolo ciascuno, e lodando molto il suo grand'ardire, dandosi a creder che la sua morte fusse piena di gloria nella faccia del Signore, essendosi accompagnata l'anima sua con i spiriti beati, et tutti erano di questa intentione, et havevano la medesima opinione, che tutti quelli che morivano combattendo in quella guerra, andavano alla vita beata, et erano posti nel numero de Santi nel lume predestinato.⁵⁸

Questi elementi sono ritrovabili nella *Liberata*, ma Tasso trasforma la riflessione comune in una riflessione del solo Goffredo: così facendo, egli sottolinea l'importanza della saggezza posseduta dal principe.

Invece, gli attimi filosofici di Solimano non hanno riscontri storici. Perciò, nell'ottica del confronto, in quanto aree riempite da Tasso di materiali eteroclitici e personali. La riflessione sulle sorti umane e la virtù guerriera riappaiono quando osserva la battaglia finale dalla torre di David, ultimo rifugio dei Saraceni dopo la presa della maggior parte di Gerusalemme da parte dei cristiani:

mirò, quasi in teatro od in agone,
l'aspra tragedia de lo stato umano:
i vari assalti e 'l fero orror di morte,
e i gran giochi del caso e de la sorte.

Stette attonito alquanto e stupefatto
a quelle prime viste; e poi s'accese,
e desiò trovarsi anch'egli in atto
nel periglioso campo a l'alte imprese.
Né pose indugio al suo desir, ma ratto
d'elmo s'armò, ch'aveva ogn'altro arnese:
'Su su,' gridò 'non piú, non piú dimora:
convien ch'oggi si vinca o che si mora.' (GL XX, 73, vv. 5-8; 74)

Dalla scena è palese che Solimano è un buon condottiero, compassionevole e valoroso, che si lancia in battaglia per ciò che considera la causa sacra.

Nell'unico altro 'sguardo dall'alto' nella *Liberata*, quello in cui Goffredo contempla la terra dal cielo in sogno, diventa chiaro che Tasso ascrive un tipo di atteggiamento diverso ai due protagonisti – antitesi già individuata da Barucci.⁵⁹ Nella citazione sopra, difatti, Solimano contempla autonomamente 'lo stato umano', e nonostante la riflessione si chiuda subito ed egli contribuisca alla strage assecondando il suo impeto guerriero – l'istinto di seguire le proprie passioni, si vedrà, non esclude l'essere eroe –, non se ne può negare l'aspetto filosofico. Per contro, durante il sogno Goffredo non è coinvolto emotivamente dal misero 'stato umano': anche l'affermazione 'Quanto è vil la cagion ch'a la virtude / umana è colà giù premio e contrasto!' (GL XIV, 10, vv. 1-2) è in realtà un'amara riflessione del cristiano deceduto Ugone che appare a Goffredo nel sogno, ed è quindi ispirata dal potere superiore, Dio, che provoca il sogno.

In effetti, il pensiero di Goffredo sembra mirare sempre a Dio, come durante il funerale di Dudone. Si percepisce una distinzione netta tra i due protagonisti, tra atteggiamento religioso e riflessione filosofica: Goffredo si affida a Dio e si cura poco del mondo o della sofferenza; Solimano, invece, contempla l'atrocità della battaglia e si dimostra capace di uno sguardo momentaneo che, andando oltre il suo particolare, abbraccia l'universale condizione umana.

⁵⁸ Ivi, III, 8, pp. 77-78.

⁵⁹ Barucci, "“Questi fia del tuo sangue”", cit., pp. 28-29.

È possibile approfondire indicando un brano storiografico che può essere servito da spunto per il momento riflessivo ed emotivo che si concede Solimano. Nonostante l'avvenimento preceda l'arrivo a Gerusalemme, vi sono la compassione e l'incoraggiamento verso i cittadini di Nicea – simili all'orazione nella torre. Di invenzione tassiana, invece, è la sofferenza che 'preme nell'animo' suo e di Goffredo (cfr. supra), cosa che manca nella citazione storiografica:

Sentendo Solimano che Nicea era molto stretta dall'assedio de i Christiani, [...] scrisse a i cittadini, queste medesime parole consolatorie: 'Non fa bisogno che vi mettiat in timore, per il giunger di queste infelici, e Barbare genti, che hanno havuto ardire di assediar la città vostra; essendo noi qui vicini, con un potentissimo essercito [...]. In tanto conoscerete che non fa bisogno che vi mettiat in timore né che habbiat sospetta la moltitudine de' nimici, [...] lassi horamai per il lungo camino, e per le molte fatiche [...]. Onde non potranno fare resistenza a noi, che siamo vigorosi e freschi. [...] Consolatevi dunque et non habbiat timore, ché [...] haverete questa contentezza di vedervi liberati da i nimici.'⁶⁰

Nella *Historia* i cristiani prendono Nicea⁶¹ e Solimano perde tutto, 'onde non pensava in altro, che come s'havesse potuto vendicare'⁶²; bisogno di vendetta che è anche una caratteristica del Solimano tassiano: 'Soliman di Nicea, che brama [...] / di vendicar le ricevute offese' (GL VI, 10, vv. 3-4). Dopo aver radunato due altri eserciti Solimano è sconfitto e sparisce dalla *Historia*⁶³, ma non dalla *Liberata*. Tasso non solo amplia il suo ruolo, estendendolo fino all'assedio di Gerusalemme, ma allarga anche il grado di riflessione psicologico-filosofica di questo nemico. È interessante che nei passi in cui Solimano contempla la *condition humaine* e i defunti, manchino forti influenze storiografiche o epiche: tale contemplazione appare particolarmente avvincente per Tasso.

Mentre gli altri sovrani saraceni delegano le responsabilità ad altri, Solimano si precipita in battaglia come un eroe vero, tanto quanto gli eroi cristiani. Si getta nella mischia in modo iracondo, come fa talvolta Goffredo, per esempio nel canto XI: 'Or più Goffredo sostener non pote / l'ira di tante offese, e impugna il brando' (GL XI, 81, vv. 5-6). La poetica tassiana, influenzata da testi e commenti platonici e aristotelici, ci rivela che l'essere impetuoso di Solimano o Goffredo non è un difetto. Soltanto attraverso l'eccesso dell'amore e dell'ira, come per esempio nel personaggio di Achille, si palesa il vero eroismo. Questa convinzione traspare dalle opere tassiane; ne *Il Forno overo de la nobiltà* (1580/1585) Tasso riconosce la passione eccessiva come caratteristica dell'eroe:⁶⁴

A.F. [...] La temperanza pare odiosetta anzi che no, e la nemica sua [l'intemperanza] fu amata almeno negli eroi, io dico in Ercole, in Achille, in Alessandro, i quali si lasciarono vincere bene spesso da l'amore e da l'ira e dal vino [...].⁶⁵

Il concetto viene ribadito da Tasso nei *Discorsi del poema eroico* (1594):

⁶⁰ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., III, 2, p. 72.

⁶¹ Ivi, III, 5-11.

⁶² Ivi, III, 12, p. 82.

⁶³ Ivi, III, 12-15; e VI, 20. Nella copia da me usata c'è un errore nella numerazione dei capitoli: al capitolo 12 del terzo libro seguono i capitoli 14, 15 e così via.

⁶⁴ M. Favaro, 'The Virtues of the Tyrant and the Passions of the Hero. *Il Forno overo della nobiltà* and the Treatises on Heroic Virtue', in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, LXVII (2017), pp. 3-17. L'accostamento tra l'urlo di Goffredo e quello dell'Achille omerico è stato suggerito da Russo in 'Goffredo', cit., pp. 481-498, soprattutto dalla pagina 493 in poi.

⁶⁵ T. Tasso, 'Il Forno overo de la nobiltà', in: B. Maier (a cura di), *Torquato Tasso. Opere*, Milano, Rizzoli editore, 1964, volume IV, pp. 509-510. La spiegazione de 'l'intemperanza' si trova ivi, p. 509, nota 419.

A duo affetti furono principalmente sottoposti [gli eroi], come stima Proclo, gran filosofo nella setta de' platonici: all'ira e all'amore; e se l'uno è convenevole nel poema eroico, l'altro non dee esser disdicevole in modo alcuno; ma convenevolissima è l'ira per giudizio di tutti e d'Omero medesimo, il quale dall'ira d'Achille prese il soggetto del suo nobilissimo poema; dunque l'amore è convenevole similmente, e amore fu quello d'Achille e di Patroclo, come parve a Platone.⁶⁶

Tornando alla *Liberata*, se gli eroi tassiani sono talvolta impetuosi – Solimano più di Goffredo – la ferocia sanguigna di Solimano si oppone al valore bellico più misurato di Goffredo come la religiosità di quest'ultimo si oppone alla filosofia del primo. Entrambi possono essere definiti 'magnanimi' in senso dantesco: animi nobili ed eroici che possiedono 'l'indispensabilità della fede, le vive esigenze di ardimento, dignità, energico agire, totale impegno umano nella conquista del bene'.⁶⁷ Solimano possiede tutte le qualità del magnanimo, tranne la corretta fede. Tale mancanza non ferma nemmeno Dante Alighieri (1265-1321), il quale definisce l'anima di Farinata degli Uberti († 1264) nell'*Inferno* 'magnanima' nonostante il peccato di eresia:

Ma quell' altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa [...].⁶⁸

Come spiega Domenico Consoli, 'lo innalzano a tale dignità le imprese compiute, la profondità del mondo interiore, l'intrepidezza dimostrata nel seguire in ogni occasione i dettami della coscienza, senza sottrarsi a rischi e responsabilità onerose, l'intenso ma austero dolore con cui medita, ora, sulla tragedia della patria e della famiglia'.⁶⁹ Questi stessi elementi si manifestano fortemente, come si è dimostrato, anche in Solimano.

Due elementi corroborano l'essenza eroica di Solimano. Il primo assume importanza se confrontato con l'errore di Goffredo.⁷⁰ Nel canto XI (21-22) Goffredo si spoglia delle armi, vestendosi da fante, e partecipa all'assedio nonostante l'avvertimento del conte Raimondo IV di Tolosa (1042-1105) che lo ammonisce: mettendosi in pericolo, gioca con le sorti dell'intero esercito – e si noti il parallelo con Solimano quando lui stesso decide di non suicidarsi (cfr. supra). Nel canto X Tasso descrive un Solimano distrutto, il quale, tuttavia,

Né perché senta inacerbir le doglie
de le sue piaghe, e grave il corpo ed egro,
vien però che si posi e l'arme spoglie,
ma travagliando il dí ne passa integro. (GL X, 5, vv. 1-4)

Solimano continua a portare l'armatura: considerando l'affermazione di Raimondo, in questo atto dimostra, se non più responsabilità, quanto meno più tenacia nel non voler smettere, svestendosi, il proprio ruolo. Tale tenacia viene premiata da Aladino, quando Solimano arriva con Ismeno a Gerusalemme e annuncia al re la sua brama di

⁶⁶ T. Tasso, 'Discorsi del poema eroico', in: L. Poma (a cura di), *Torquato Tasso. Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, pp. 104-105.

⁶⁷ D. Consoli, 'Magnanimo', in: Umberto Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1971, volume III, p. 769.

⁶⁸ D. Alighieri, 'Inferno', in: A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), *Dante Alighieri. Commedia*, Milano, Mondadori, 1991, volume I, X, 73-75.

⁶⁹ Consoli, 'Magnanimo', cit., p. 769.

⁷⁰ Si vedano Bruscastelli, 'L'errore', cit.; Castellani, 'Tra poesia', cit.; Chiappelli, *Il conoscitore*, cit.; Godard, 'Sur l'“erreur”', cit.; e Mazzacurati, 'Dall'eroe', cit.

combattere e la sua offerta d'aiuto (GL X, 49-53). Aladino lo abbraccia felicemente: 'Tu lo mio stabilire e in tempo corto / puoi ridrizzar il tuo caduto seggio, / se 'l Ciel no 'l vieta' (GL X, 53, vv. 5-7). Addirittura 'finita l'accoglienza, il re concede / il suo medesimo soglio al gran niceno' (GL X, 54, vv. 1-2), passando la regalità e la carica di capo al Soldano: il gesto del re è un chiaro segno di quel trasferimento del potere già evidenziato da Larivaille e da Russo.⁷¹ Contrariamente ad Aladino, Idraote e il califfo d'Egitto, Solimano si assume la propria responsabilità di comandante.⁷²

Un secondo momento saliente nella caratterizzazione di Solimano come eroe e comandante è collegato all'intervento soprannaturale, caratteristica preminente dell'arte del comando che Tasso delinea. Se il soprannaturale è già presente in qualche misura nella storiografia, nel poema esso assume una rilevanza maggiore, e si lega in maniera più stretta alle figure eroiche. Ciò spiega perché Tasso fa vedere solo a Goffredo gli angeli guerrieri e i crociati morti che aiutano i cristiani nell'assedio di Gerusalemme (GL XVIII, 92-97), mentre nella *Historia* questa visione era condivisa da tutti i crociati.⁷³ L'intervento divino è avvertito dallo stesso Goffredo, per esempio quando, durante la rivolta di Argillano, egli prega per ottenere aiuto ed è reso magnifico dal Cielo:

Tacque, e dal Cielo infuso ir fra le vene
sentissi un novo inusitato caldo.
Colmo d'alto vigor, d'ardita spene
che nel volto si sparge e 'l fa più baldo (GL VIII, 77, vv. 1-4)

Espressione della stessa esclusività nella percezione del soprannaturale è l'episodio del duello tra Raimondo e il pagano Argante. Dio manda l'angelo custode a proteggere il cristiano con uno scudo adamantino (GL VII, 77-94), ma nessuno dei due uomini è in grado di riconoscere l'intervento divino, nemmeno quando la spada di Argante è rotta dallo scudo celeste.

Similmente, quando Idraote è incitato dal demone (GL IV, 22-23) non vi è nessun riconoscimento delle macchinazioni demoniache. L'unico *leader* eccetto Goffredo che avverte la presenza dell'ultraterreno è un pagano: Solimano. Godard rileva che per lui 'interviennent de façon privilégiée les forces surnaturelles du mal'.⁷⁴ Solimano riconosce Aletto, che lo incita ad attaccare i cristiani nell'aspetto 'd'un uom d'antica etade' (GL IX, 8, v. 2):

Grida il guerrier, levando al ciel la mano:
'O tu, che furor tanto al cor m'irriti
(ned uom sei già, se ben semblante umano
mostrasti), ecco io ti seguo ove m'inviti. [...] (GL IX, 12, 1-4)

Tasso caratterizza Goffredo come capo eletto da Dio e ne fa l'unico personaggio che vede gli angeli nella loro forma reale, in contrasto con la *Historia* dove tutti i crociati li vedono. L'incontro tra Solimano e Aletto non ha riscontri storici, ma si ispira al poema di Virgilio (70-19 a.C.), quando la stessa Aletto visita Turno in sogno (*Eneide* VII, vv. 415-474). Pur capace di identificare Aletto, Solimano rimane su un livello inferiore rispetto a Goffredo: il Soldano percepisce il demone in sembianze umane

⁷¹ Larivaille, *Poesia*, cit., p. 225; Russo, 'Goffredo', cit., p. 494.

⁷² Getto, 'La tragedia', cit., p. 21.

⁷³ Guglielmo di Tiro, *Historia*, cit., VIII, 16 e 22. Di Santo indica, a proposito della visione di angeli combattenti, non solo la cronaca di Roberto Monaco, *Historia Hierosolymitana*, V, 13 ma anche altre cronache non specificate. La visione dei defunti compagni che aiutano nella battaglia si troverebbe ivi, V, 16 (Di Santo, 'Tasso', cit., pp. 132-133).

⁷⁴ Godard, 'Le camp', cit., p. 377.

mentre nel canto XVIII l'arcangelo Michele apre gli occhi a Goffredo per fargli vedere la verace forma degli angeli. Solo Goffredo, il sacro capitano, è degno di vederli.

Conclusioni

Solimano è un eroe che per molti versi – almeno ai nostri occhi odierni – completa Goffredo. I due sono simili sotto molti aspetti, ma incarnano mondi e prospettive diverse: filosofia e teologia, islam multiforme e cristianesimo unitario. Attraverso Solimano Tasso contempla la *condition humaine*. Come indica Getto, la contemplazione del canto XX è 'una interpretazione universale della storia e dell'umanità'.⁷⁵ È esattamente ciò che Tasso, sulla scia della *Poetica* aristotelica, vuole fare: 'l poeta, il quale in questa guisa tesse la favola, è più filosofo che non è l'istorico, il quale risguarda i particolari'.⁷⁶ Ma per fare ciò il poeta deve alterare 'l'istoria', come scrive egli stesso nell'*Apologia*.⁷⁷

Incentrandosi su quest'arte di 'far favola',⁷⁸ l'articolo ha proposto una lettura contenutistica complementare alle analisi fin qui condotte dalla critica. Tale lettura si è concentrata sul rapporto tra Tasso e la storiografia tenendo conto della poetica tassiana e dell'idea cinquecentesca del 'perfetto capitano'. Attraverso l'esplorazione di questa tematica essenziale per il Cinquecento, si è visto che Tasso interviene profondamente sulle figure intrecciate di Goffredo e Solimano modificando le sue fonti storiografiche. Il poeta riformula i profili dei personaggi e impone a essi la sua ideologia: propone Goffredo come esempio del pio e perfetto capitano, in linea con l'ideale cinquecentesco. Tuttavia, nella manipolazione delle fonti non si limita a creare l'ideale capitano cristiano, ma altera anche le caratteristiche dei personaggi musulmani – e in particolare di Solimano. Mentre gli altri capi saraceni sono tiranni, il Soldano è marcatamente opposto ad Aladino in quanto raccoglie in sé regalità, eloquenza, eroismo, valore militare e altruismo. Tasso attribuisce a Solimano molti tratti del capitano perfetto, che egli condivide con Buglione: magnanimità, prudenza, eloquenza, ferocia – quella di Goffredo più misurata di quella belluina di Solimano – e *ratio*; anzi, il turco pare andare oltre il modello di Goffredo in alcuni passi del poema per quanto riguarda l'accortezza e l'empatia umana. Con Solimano Tasso dà forma e lascia spazio, nel complesso della *Liberata*, a un perfetto principe saraceno parallelo a quello cristiano, esemplificato da Goffredo, e addirittura a lui superiore per complessità.

Parole chiave

Torquato Tasso, Goffredo, Solimano, Guglielmo di Tiro, arte del comando

Lies Verbaere ha conseguito una laurea magistrale in storia medievale presso l'Università di Gent nel 2016 con una tesi sulle cronache tardomedievali dei vescovi e arcivescovi di Cambrai. Interessandosi altrettanto alla letteratura italiana storica, ha proseguito presso lo stesso ateneo con una laurea in letteratura storica, conclusa nel 2018 con una tesi sull'arte del comando cristiano e pagano nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Attualmente sta preparando un progetto di ricerca dottorale.

Blandijnberg 2
9000 Gent (Belgio)
lies.verbaere@ugent.be

⁷⁵ Getto, 'La tragedia', cit., pp. 20-21.

⁷⁶ Tasso, 'Apologia', cit., p. 654. Si vedano anche le pagine 654-655 e 675-684, che sottolineano il bisogno di raccontare l'universale.

⁷⁷ Ivi, p. 682.

⁷⁸ Ibidem.

SUMMARY

Solimano, the pagan art of leadership in Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* and William of Tyre's *Historia belli sacri*

The present article discusses Torquato Tasso's (1544-1595) representation of leadership in the *Gerusalemme liberata* (1581), which recounts the Christian army's conquest of Jerusalem during the First Crusade (1095-1099). More specifically, this article focuses on pagan leadership, taking into account the Renaissance idea about the perfect prince and captain on the one hand, as Cinquecento intellectuals were attempting to shape the ideal Christian captain, and on the other hand Tasso's use of historiography. Through a comparison with William of Tyre's (ca. 1130-1186) *Historia belli sacri* (1170-1184), one of Tasso's principal sources on the First Crusade, this article shows how Tasso manipulates the *Historia* in creating characters of leaders. From this new thematic angle, the article confirms the analysis of the complex character of Solimano, Sultan of Nicea, considering a particular aspect, i.e. his leadership. The article aims to demonstrate that Tasso distinguishes between 'oriental tyrants' and Solimano, adding heroic traits to the latter and drawing distinct parallels between the 'Soldano' and Goffredo.

Il *Ritratto di Mazzini* di Luigi Calamatta Una storia curiosa tra scelte estetiche e implicazioni politiche (con una lettera inedita di Giuseppe Mazzini a George Sand)

Rosalba Dinoia

La controversa vicenda del noto *Ritratto di Mazzini*, libera interpretazione che il celebre incisore e patriota Luigi Calamatta (Civitavecchia, 1801 - Milano, 1869)¹ deriva dal dipinto dell'inglese Emilie Ashurst Hawkes (Figg. 1 e 2), è da leggersi come un vero e proprio caso: la trasformazione della posa nel passaggio dal dipinto alla lastra con l'aggiunta di elementi di forte carica simbolica, modifica radicalmente la funzione del ritratto che da uso privato nel dipinto, assume una esplicita valenza politica nella stampa. In quest'opera Calamatta sintetizza tutta la sua esperienza artistica e politica di patriota *engagé* ed esule attivissimo nella causa repubblicana emancipandosi dalla posizione di mero esecutore su commissione e pervenendo alla consapevolezza della propria creatività messa a servizio dell'ideale comune. È opportuno sottolineare come anche l'adozione di nuove tecniche nel procedimento incisivo della lastra risponda a un importante valore politico: per l'élite repubblicana francese il progresso scientifico coincide con l'istanza di diffusione democratica del sapere, di promozione delle classi sociali e di un complessivo avanzamento dell'intera società in un'ottica progressista.²

Il percorso attuato da Calamatta segue emblematicamente il mutamento di rotta nella concezione di Mazzini sull'utilizzo della propria immagine: da una certa comprensibile cautela di cospiratore ad aver 'ritratti fuori'³ dalla cerchia più intima, che contraddistingue gli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta, egli volge successivamente a un impiego propagandistico dell'immagine utile come vettore privilegiato delle sue idee, ma anche come collettore di risorse finanziarie per le varie iniziative sociali della causa repubblicana. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta il fenomeno della propaganda attraverso la stessa immagine mazziniana è

¹ Su Calamatta v.: R. Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869). L'uomo, l'artista, le opere. Temi per un'analisi critica*, tesi di dottorato Università della Tuscia, Viterbo, aprile 2011; R. Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869) incisore e patriota in Europa*, Roma, Palombi Editori, 2012; R. Dinoia (a cura di), *L. Calamatta, Memorie autobiografiche. Documenti inediti del Fondo George Sand (B.H.V.P.)*, Roma, Palombi Editori, 2011 e altra bibliografia menzionata nel prosieguo.

² Come sostenne Pierre Leroux, anziano sansimoniano e padre del socialismo democratico, l'obiettivo era 'd'introduire de plus en plus dans la science, comme dans l'art, comme dans la politique, la notion du changement, du progrès, de la succession, de la continuité, de la vie' (cit. in J.-F. Dupont, 'De la doctrine du progrès continu', in: *Revue républicaine*, 2 (1834), p. 373).

³ Mazzini alla madre, 23 ottobre 1838 (*Scritti Editi e Inediti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Edizione Nazionale, 1906-1943 (d'ora in poi: S.E.I.), XV, p. 235).

ulteriormente amplificato nel passaggio dall'incisione alla fotografia che nel frattempo perfeziona il processo produttivo. Le fotografie dei ritratti di Mazzini in piccolo formato (*cartes de visite*), eseguite dai fratelli Vincenzo e Leonida Caldesi e da Domenico Lama prima a Londra e poi anche a Roma,⁴ divengono un vero e proprio business, una sorta di 'santino laico' della devozione patriottica che si diffonde in maniera contagiosa in tutte le classi sociali per il suo costo contenuto, ulteriore segno di uguaglianza nel processo di progressiva democratizzazione della società.

La critica storica è tornata a più riprese sul *Ritratto* di Calamatta nell'ambito degli studi sull'iconografia mazziniana,⁵ mentre quella artistica ha solo recentemente inserito l'incisione nel repertorio iconografico dell'Ottocento risorgimentale e delle rivoluzioni europee.⁶ Tuttavia, pur apportando qualche interessante spunto di riflessione nel panorama più ampio del fenomeno della circolazione del ritratto politico durante gli eventi risorgimentali, gli autori hanno fondato le proprie analisi su informazioni bibliografiche non aggiornate e in parte anche faziose pervenendo, in alcuni casi, a un giudizio critico non sempre positivo su Calamatta sia come artista che come patriota.

Questo studio propone una rilettura della vicenda basata su nuovi dati emersi dagli scambi epistolari in parte inediti dei protagonisti (Mazzini, Calamatta, Emilie Hawkes) con altri personaggi che si trovarono a essere coinvolti (George Sand, Giuseppe Lamberti, Eugenio Agneni). A questi si aggiungono ulteriori elementi ricavati dall'analisi del contesto socio-politico in cui si dipana l'intera vicenda e dall'attento esame degli esemplari nei vari stati reperiti nelle diverse collezioni pubbliche, nonché dal ritrovamento di una prima versione incisa da Calamatta e dal corrispondente disegno preparatorio. Tutto ciò, oltre a ridefinire cronologicamente l'esecuzione delle due traduzioni e a fornire una visione più corrispondente allo svolgimento dei fatti, ha permesso di approdare a nuove conclusioni critiche sulla lunga e tormentata vicenda del ritratto, durata dal 1847 al 1858.

Le intenzioni della committente

Nella primavera del 1847 Emilie Ashurst Hawkes, una delle più devote 'sorelle' di Mazzini, appartenente alla famiglia che 'adottò' l'Esule a Londra,⁷ aveva terminato un dipinto a olio che ritraeva Mazzini a tre quarti in piedi, vestito di nero, con le mani intrecciate sul ventre, appoggiato a un muretto di un giardino sullo sfondo di un romantico cielo crepuscolare (Fig. 1). Il quadro era destinato alla madre di Mazzini, tanto amata dal figlio, che gli aveva donato un anello al quale Mazzini era

⁴ Cfr. P. Zama, 'Mazzini e i suoi ritratti. I fratelli Caldesi e Domenico Lama fotografi', in: *Studi romagnoli*, XVIII (1967), pp. 417-459.

⁵ Cfr. S.E.I., cit., XXXII, pp. 180-182, nota alla lettera di Mazzini a Lamberti, 19 giugno 1847; Zama, 'Mazzini', cit. pp. 423-426; S. Luzzatto, *La mummia della repubblica: storia di Mazzini imbalsamato, 1872-1946*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 85-87; M. P. Critelli, 'Le immagini di Mazzini tra estetica e propaganda', in: M. Calzolari, E. Girantaliano & D. Mattei (a cura di), *Mazzini e il suo mito: il caso del Lazio*, Roma, Archivio di Stato di Roma, 2007, pp. 225-229; M. Pizzo, 'Mazzini e Roma: da Calamatta a Ferrari', in: Idem, pp. 216-223.

⁶ La stampa è stata esposta nelle seguenti mostre: L. Balestreri, *Giuseppe Mazzini: momenti di una grande vita*, Genova, Cassa di Risparmio Genova e Imperia, 1972, p. 102; S. Pinto & A. M. Arpino (a cura di), *Garibaldi. Arte e Storia*, Firenze, Centro Di, 1982, p. 73, cat. 2.3.7; Ph. Kaenel, S. le Men & R. Maggio Serra (a cura di), *Les Révolutions de 1848. L'Europe des images*, vol. 2 (*Le printemps des peuples*), Paris, Assemblée nationale, 1998, p. 157, cat. 58; F. Mazzocca (a cura di), *Romantici e Macchiaioli*, Milano, Skira, 2005, p. 258, cat. VI.1.; M. Bertolotti & D. Sogliani (a cura di), *La Nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi*, Milano, Skira, 2007, p. 111.

⁷ Emilie Ashurst Hawkes, poi Venturi (Londra, 1826/30-1893), scrittrice e biografa di Mazzini, pittrice dilettante (cfr. E. Ashurst Hawkes Venturi, *Joseph Mazzini: A Memoir*, London, Wagner, Richard, 1877; E. F. Richards (a cura di), *Mazzini's Letters to an English Family*, 3 voll., London, John Lane, 1920-22; R. Sarti, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 2005).

particolarmente legato e che figura ben in vista nella inconsueta posizione delle mani scelta dall'Esule. Ma prima che il dipinto fosse inviato a Genova, il desiderio della giovane inglese era di farlo incidere da Calamatta, riconosciuto per il suo talento e patriottismo, dato che il ritratto, a detta dello stesso Mazzini, era il primo che risultava 'somigliantissimo'.⁸ L'invio del dipinto a Parigi nell'aprile di quell'anno presso Giuseppe Lamberti,⁹ l'amico e fedele collaboratore di Mazzini, fu accompagnato da una lettera nella quale la Ashurst chiedeva di verificare se le sembianze dell'Esule corrispondevano effettivamente a quelle da lei dipinte, e se Calamatta 'avrebbe avuto il patriottismo di rendere degno il ritratto facendolo assomigliare al suo nobile originale'.¹⁰ Questa lettera, rimasta pressoché sconosciuta alla critica,¹¹ assieme ad altre inviate da Mazzini alla madre già dall'aprile 1846 – nelle quali si annunciava l'esecuzione di un ritratto da parte di una 'signora inglese artista distinta' – segna il periodo nel quale la Ashurst portò a termine il ritratto e chiarisce già un primo equivoco cronologico circa l'errata datazione al 1843 della seconda e unica versione finora nota dell'incisione di Calamatta (Fig. 2).¹²

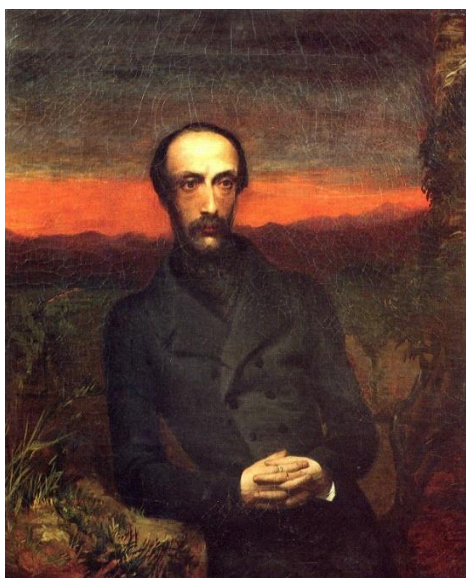


Fig. 1. Emilie Ashurst Hawkes Venturi, *Ritratto di Mazzini* (1847), olio su tela (Genova, Museo del Risorgimento Mazziniano)

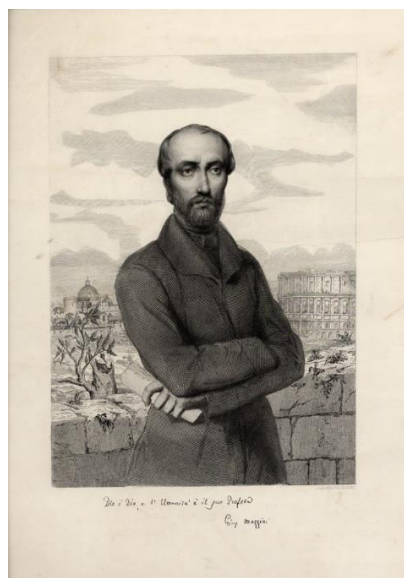


Fig. 2. Luigi Calamatta, *Ritratto di Mazzini*, da E. Ashurst Hawkes, seconda versione (1858 ca.), bulino e acquaforte su carta, ultimo stato (Roma, Museo centrale del Risorgimento)

⁸ Mazzini alla madre, Londra, 19 dicembre 1846 (*S.E.I.*, cit., XXXI, p. 137); e a Lamberti (*S.E.I.*, cit., XXXII, p. 11; XXXII, p. 31).

⁹ In realtà il dipinto arrivò solo a giugno dello stesso anno (*S.E.I.*, *Protocollo della Giovine Italia*, V, p. 103).

¹⁰ Ashurst a Lamberti, Londra, aprile 1847 (*S.E.I.*, cit., XXXII, pp. 57-58). T.d.A.

¹¹ Nonostante risulti trascritta integralmente già nel volume dell'*Epistolario* di Mazzini pubblicato nel 1921 (cfr. *S.E.I.*, cit., XXXII, pp. 57-58, nota 1).

¹² L'incertezza cronologica è dovuta all'assenza della data su entrambe le versioni della stampa. Appoggiandosi a un'erronea datazione dei primi cataloghi che collocavano la prima versione al 1843 e la seconda al 1855 (R. Ojetti, *Luigi Calamatta incisore*, Roma, Tip. Romana, 1874, n. 43; V. Corbucci, *Luigi Calamatta incisore*, Civitavecchia, Strambi, 1886, n. 83), la critica successiva si è alternata nel datare solo la seconda versione nota al 1843, 1847, 1849: L. Balestrieri, *Giuseppe Mazzini: momenti di una grande vita*, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1972, cat. 102; Pinto & Arpino, *Garibaldi. Arte e Storia*, cit., cat. 2.3.7 (F. Mazzocca); F. Mazzocca (a cura di), *Romantici e Macchiaioli*, Milano, Skira, 2005, cat. VI.1 (A. Villari). Nella mostra *La Nazione dipinta*, Milano, Skira, 2007, p. 111, Sogliani propone la datazione del 1847.

Durante l'attesa del dipinto giunto a Parigi solo a metà giugno del 1847 le trattative per l'esecuzione dell'incisione furono lunghe e tormentate. Esse vennero condotte da Lamberti e da altri due esuli patrioti vicini a Calamatta, Michele Accursi e il poeta Pietro Giannone, anch'essi stretti collaboratori e membri del direttivo francese della Giovine Italia.¹³ Secondo gli emissari di Mazzini, Calamatta aveva sollevato molte pretese non solo sui tempi e le modalità d'esecuzione, ma anche sul costo dell'impresa ritenuto da loro oneroso e 'poco patriottico'. Pertanto, dietro suggerimento del padre di Emilie, William Ashurst, che nel frattempo era diventato il rappresentante della figlia in quanto impegnato nel pagamento,¹⁴ si pensò di trattare segretamente con un altro celebre incisore Paolo Mercuri, amico fraterno di Calamatta. Ma questi rifiutando l'offerta costrinse i delegati ad accettare le richieste di Calamatta motivate dal fatto di volerlo fare 'di coscienza e da sé': 4000 franchi, un anno di tempo e, 'condizione *sine qua non*', un dagherrotipo del ritratto di Mazzini da inviare assieme al quadro.¹⁵

Una parentesi sui dagherrotipi dei ritratti di Mazzini

Circa il dagherrotipo che fu dato a Calamatta è necessario fare alcune precisazioni. Finora è stato sempre associato il celebre esemplare eseguito dal fotografo francese Antoine Claudet,¹⁶ che però non è per nulla corrispondente al dipinto. Dalla ricognizione degli antiporta presenti nei volumi degli *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini* riproducenti la quasi totalità dei ritratti dell'Esule, abbiamo rinvenuto un altro dagherrotipo inglese, firmato 'Rosi', da cui fu ricavata un'incisione a bulino per essere pubblicata nella rivista *The Democratic Review*¹⁷ (Fig. 3). Questa immagine di Mazzini risulta, invece, perfettamente sovrapponibile.



Fig. 3. J. Ourdan, *Ritratto di Mazzini* (1847 ca.), riproduzione del bulino eseguito dal fotografo inglese Rosi tratto dal dagherrotipo del dipinto di Emilie Ashurst, (antiporta in S.E.I., *Epistolario*, vol. XII. Iscrizioni: sotto l'inciso: 'Engd [engraved] by Jo Ourdan. From a Daguerrotype by Rosi'; al centro: 'the / Gius. Mazzini'; in b. a ds: 'Printed by Coates & Cosin [...]'; in b. al c.: 'Engd for the Democratic Review'

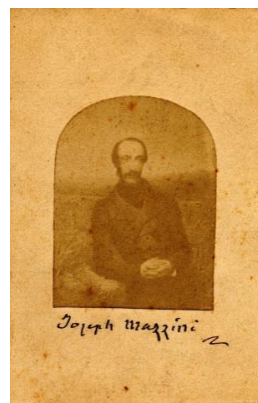


Fig. 4. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1847 ca.), fotografia all'albumina tratta dal dagherrotipo del dipinto di Emilie Ashurst (Roma, Museo centrale del Risorgimento, sez. icon./Fot./B/Cass. B/253)

¹³ Il suo poema *L'Esule* pubblicato nel 1829 a Parigi, divenne testo di riferimento dei patrioti repubblicani, come si evince anche dal ritratto di Calamatta del 1831 (Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., p. 10 e *passim*, tav. 24).

¹⁴ Mazzini a Lamberti, 19 giugno 1847 (S.E.I., cit., XXXII, pp. 179-180).

¹⁵ Lamberti a Mazzini, 7 luglio 1847 (S.E.I., *Protocollo della Giovine Italia*, vol. V, p. 141).

¹⁶ Il dagherrotipo fu commissionato nel 1847 per essere inviato alla madre a Genova. La prima riproduzione fu fatta per l'antiporta del S.E.I., cit., XXX. A differenza di quanto afferma Luzio (A. Luzio, *Carlo Alberto e Giuseppe Mazzini*, Torino, Fratelli Bocca, 1923, p. 369), esso servì da modello per una litografia (S.E.I., cit., VII, antiporta in controparte), e un'incisione a rotella (S.E.I., cit., XV, antiporta).

¹⁷ S.E.I., cit., XII, antiporta.

Nella corrispondenza tra Mazzini e Lamberti durante i mesi da aprile ad agosto del 1847 si parla a più riprese di un 'dagherrotipo'. Tuttavia, da una lettura più attenta si comprende che si tratta di più d'uno: il primo, fatto trarre da Emilie dal suo dipinto per inviarlo alla madre di Mazzini – una fotografia in formato *carte de visite* potrebbe esserne la corrispondente stampa su carta (Fig. 4) – poiché l'opera sarebbe rimasta a Parigi per un anno a disposizione di Calamatta (lettera del 24 aprile); un secondo richiesto da Lamberti a Mazzini 'nella posizione voluta' per consegnarlo a Calamatta (lettere del 19 e 30 giugno, 7 e 13 luglio);¹⁸ e forse anche un terzo da inviare a Parigi assieme al secondo, entrambi annunciati nella lettera di Mazzini a Lamberti del 24 luglio:

Bada; il piccolo, io l'avea fatto tirare con una mezza intenzione di mandarlo a mia sorella. Ora, me lo levano, per non so quali considerazioni artistiche. Se Calamatta peraltro non ha bisogno di distruggerli, e se gli basta vederli, tieni il grande per te, e serba il piccolo per una occasione.¹⁹

Riepilogando: nel 1847 sembra che Mazzini abbia fatto produrre quattro dagherrotipi della sua effigie. Il primo tratto dal dipinto della Ashurst e fatto realizzare da lei stessa per inviarlo alla madre; il secondo dal vero di Claudet; gli altri due in formati diversi eseguiti dallo sconosciuto fotografo 'Rosi', che lo ritrasse in formato ridotto a mezzo busto (forse quello sottratto per trarne l'incisione a bulino da pubblicare nella rivista inglese e poi restituitogli) e nel formato corrispondente al dipinto richiesto da Calamatta. Questa conclusione porta a due riflessioni di ordine diverso. La prima che interessa Mazzini e la divulgazione della sua effigie; la seconda il rapporto di Calamatta con la tecnica 'concorrente' della fotografia.

Il fatto che nell'arco di tre mesi siano stati commissionati quattro dagherrotipi le cui destinazioni erano rispettivamente l'Italia, la Francia e l'Inghilterra è indicativo del mutamento di opinione circa l'uso propagandistico che l'Esule fa della sua immagine. Infatti, negli anni precedenti in più occasioni egli ribadì il fastidio a veder ritratti fuori dalla cerchia privata e non corrispondenti alle sue reali sembianze. Secondo l'opinione comune, il cambiamento di rotta fu indotto dalla Ashurst per l'autofinanziamento della causa repubblicana attraverso la vendita di litografie e incisioni tratte dal suo dipinto. Ma nello scambio epistolare tra i due affiora anche una seconda motivazione, utile per comprendere quanto accade in seguito: attraverso la moltiplicazione e diffusione della traduzione fedele a stampa di Calamatta che si sarebbe dovuto servire del dagherrotipo del dipinto, questo ritratto 'più di tutti somigliantissimo' sarebbe diventato l'unico valido da trasmettere a quella che loro indicano in tono scherzoso la 'Posterità'. Esso avrebbe dovuto scalzare tutti i ritratti precedenti che non soddisfacevano per nulla Mazzini, almeno fino a quando la fotografia avrebbe reso superflua anche la stampa di Calamatta:

Il ritratto [di Calamatta], ahimè, è pressoché trasformato [...] La Posterità perderà le *mie* mani.²⁰

Calamatta enfui à Bruxelles [...] N'a-t-elle [Emilie] pas éveillé en moi l'ambition qui dormait? N'a-t-elle conjuré devant moi la Postérité, pareille au nuage d'Ixion sur la roue? elle devrait faire une expiation; une sorte d'ex-voto; moi sur la rue tendant les bras à la Postérité qui, sous les traits de Calamatta, s'enfuit, mon portrait sous le bras, vers le Chemin du Nord. A force de plaisanter, je suis devenu triste, pourtant.²¹

¹⁸ Mazzini a Lamberti, Londra 19 giugno 1847 (S.E.I., cit., XXXII, pp. 179-180).

¹⁹ Ivi, p. 232.

²⁰ Mazzini ad Ashurst, Londra 17 settembre 1847 (Ivi, p. 333).

²¹ Mazzini a William Ashurst, Parigi 10 novembre 1847 (S.E.I., cit., XXXIII, p. 68).

Prima di tutto la Posterità! Nessun abbozzo da Calamatta [...] ma l'ampia e lontana Posterità giace nelle mani del Calamatta.²²

L'uso innovativo del dagherrotipo nel *Ritratto di Mazzini*

La seconda considerazione sui dagherrotipi riguarda Calamatta. Dal punto di vista tecnico, le parole di Mazzini circa la distruzione o meno di essi da parte dell'incisore sono rivelatrici di un'applicazione del dagherrotipo da parte dell'incisore assolutamente all'avanguardia nel trasferimento del soggetto dal dipinto alla lastra: dalla perentorietà della sua richiesta si deduce quanto la lastra metallica del dagherrotipo fosse divenuta per lui uno strumento di lavoro indispensabile già a quell'epoca.

Sono trascorsi solo otto anni dalla presentazione dell'invenzione di Daguerre nel 1839 e quattro dalla messa a punto di un procedimento di Alfred Donné, perfezionato e brevettato da Louis Fizeau, che permetteva la realizzazione di una copia incisa delle lastre dagherrotipe attraverso l'uso combinato della galvanoplastica,²³ tecnica anch'essa innovativa atta alla duplicazione delle matrici metalliche per consentire forti tirature di stampa, adoperata da Calamatta già dal 1842.²⁴ Proprio nei mesi del 1847 egli stava ancora applicando il procedimento alla lastra del *Ritratto di Félicité de Lamennais*, figura d'importante riferimento politico per le sue teorie teologiche e filosofiche sul cristianesimo liberale nell'ambito del partito democratico socialista, conosciuto nel circolo di George Sand.²⁵ Dello stesso faceva parte anche François Arago,²⁶ lo scienziato e uomo politico repubblicano che patrocinò l'invenzione di Daguerre secondo l'idea che il progresso industriale preparava la via di uno stato democratico ideale. In funzione di ciò, già dal gennaio del 1839 questi fece pubblicare un articolo a sostegno della scoperta sul primo numero de *La Revue du progrès* fondata da lui e Louis Blanc, del cui comitato di redazione fece parte anche Calamatta.²⁷ Tutto questo smentisce ampiamente la presunta avversione dell'incisore ai nuovi ritrovati della tecnica verso i quali, invece, egli dovette nutrire estremo interesse e curiosità fin dagli esordi, essendo a diretto contatto con i protagonisti della prima ora dell'ambiente scientifico progressista. È dunque evidente che Calamatta fu tra i pionieri nell'applicazione della galvanoplastica al settore della riproduzione dell'immagine e, successivamente, anche nell'uso della fotografia come strumento di lavoro.²⁸ Calamatta aveva intravisto nei nuovi ritrovati un estremo tentativo di accorciare la distanza dei tempi dell'incisione calcografica rispetto ai concorrenziali procedimenti di litografia e xilografia su legno di testa, in un'epoca in cui la forte

²² Mazzini ad Ashurst, Parigi 14 novembre 1847 (Ivi, p. 83).

²³ Cfr. D. Malcolm, *The Beginnings of Photogravure in Nineteenth-Century France*, <http://www.photogravure.com/blog/2007/07/the-beginnings-of-photogravure-in-nineteenth-century-france-by-malcolm-daniel/> (15 ottobre 2011); A. Grelle Iusco & G. Trassari Filippetto (a cura di), *Matrici in rame. Dal ripristino dell'inciso all'acciaiatatura e alle repliche galvaniche. Il ruolo della Calcografia romana*, Roma, Artemide, 2001, pp. 32-46.

²⁴ Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., p. 22, note 140-141; R. Dinoia, 'Bulinisti e acquafortisti italiani in Francia. Alcuni spunti per nuove riflessioni sulla traduzione nell'Ottocento', in: F. Mariano & V. Meyer (a cura di), *Invenit et delineavit. La stampa di traduzione tra Italia e Francia dal XVI al XIX secolo*, Roma, UniversItalia, 2017, pp. 347-383 e R. Dinoia, 'Knowing the Matrix: Benefits of Online Cataloguing and Publishing for Print Research', in: E. Savage & F. Speelberg (a cura di), *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400-1900*, British Academy Proceedings, Oxford University Press (in corso di pubblicazione).

²⁵ Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., p. 19, nota 107.

²⁶ Ivi, pp. 27-30. Per approfondimenti su Arago e la funzione politica del dagherrotipo: A. McCauley, 'Arago, l'invention de la photographie et le politique', in: *Études photographiques*, 2 (mai 1997), <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html> (14 settembre 2010).

²⁷ Appartenevano anche Théophile Thoré, Charles Blanc (fratello di Louis, uno dei primi allievi di Calamatta), Alexandre Decamps.

²⁸ Cfr. Dinoia, 'Bulinisti e acquafortisti', cit., pp. 353-355.

richiesta di immagini e la rapidità con cui esse dovevano essere immesse sul mercato minacciava la definitiva scomparsa delle elaborate lastre incise di rame.

L'analisi di alcuni rarissimi esemplari di una prima versione del *Ritratto di Mazzini* conservati alla Bibliothèque Royale di Bruxelles e nella Collezione Cialdi della Biblioteca comunale di Civitavecchia (Figg. 5 e 6) conferma l'immediata applicazione del procedimento di Fizeau col quale si poteva incidere direttamente la lastra di rame del dagherrotipo mediante un processo elettrolitico oppure trarne una copia incisa delle lastre dagherrotipe attraverso la galvanoplastica, in entrambi i casi distruggendone l'immagine impressa (forse a ci   si riferiva Mazzini nella sua lettera) per ricavarne una lastra calcografica pronta a essere inchiostrata e stampata.²⁹ Dalla sequenza di sei stati    evidente che la testa di Mazzini risulta finita in tutte le sue parti sin dal primo, mentre il resto della figura    ancora arretrato alla stesura delle prime linee a bulino. Confrontandola con altre due sequenze riferite a ritratti eseguiti nella maniera tradizionale – *Ritratto di Guizot* (1839) dal dipinto di Paul Delaroche e *Ritratto di Mol  * (1840) derivato da Jean-Auguste-Dominique Ingres³⁰ – si nota che l'incisione del volto avanza in questi soggetti contestualmente al resto della composizione quando addirittura non la segue.    dunque ipotizzabile che nel ritratto di Mazzini Calamatta tragga l'incisione della testa direttamente da una copia galvanica del dagherrotipo. Dopo averla perfezionata in alcuni punti a bulino, potrebbe averla ritagliata e incastonata in un rame vergine sul quale avrebbe inciso direttamente il resto della figura e della composizione.

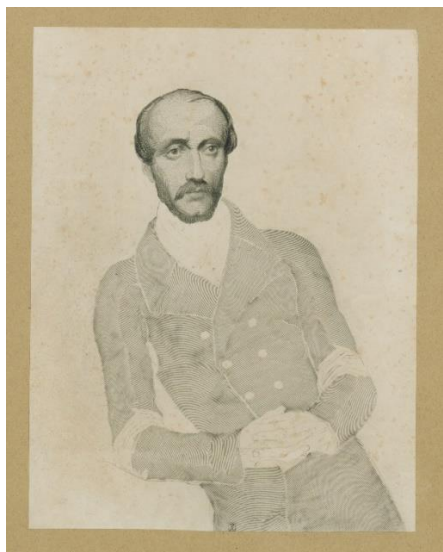


Fig. 5. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini*, prima versione (1847-1848), bulino e acquaforte su carta, primo stato (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, invv. CALAMATTA. S.II. 18208)

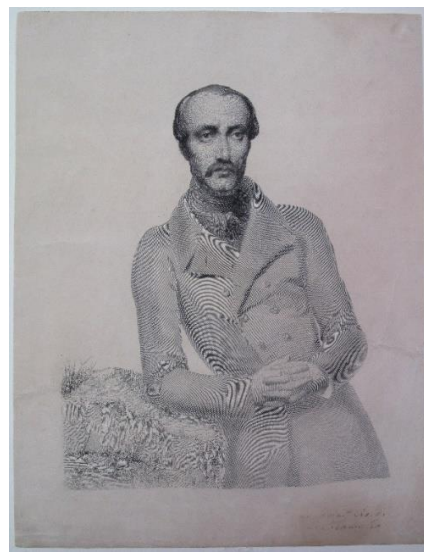


Fig. 6. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini*, prima versione (1847-1848), bulino e acquaforte su carta, sesto stato (Civitavecchia, Biblioteca Comunale Collezione Cialdi, Inv. 8636)

²⁹ Cfr. 'Daguerreotypes, etching', in: *Encyclopaedia of photography*, introduction by P.C. Bunnell & A. Robert Sobieszek, New York, Arno Press, 1974, p. 161. Secondo Bonetti tale procedimento non trov   un'effettiva applicazione pratica nella riproduzione e nella diffusione a stampa delle immagini riprese col dagherrotipo (M.F. Bonetti, 'D'après le Daguerreotype... l'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia', in: M.F. Bonetti & M. Maffioli (a cura di), *L'Italia d'Argento (1839-1859). Storia del dagherrotipo in Italia*, Firenze, Fratelli Alinari spa, 2003, pp. 31-40, p. 34 e nota 15). Di parere contrario    Buerger che fornisce le prime indicazioni dell'applicazione del dagherrotipo al ritratto (J.E. Buerger, *French daguerreotypes*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989, p. 50 e ss.). Sul dagherrotipo francese nelle applicazioni riproduttive: M. Daniel (a cura di), *The dawn of photography. French daguerreotypes, 1839-1855*, New Haven, Yale University Press, 2003.

³⁰ Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., pp. 82-85, tavv. 21 e 22.

Le intenzioni di Calamatta nei disegni preparatori e la prima versione incisa

Il 14 settembre 1847, a tre mesi di distanza dalla presa in carico dell'incisione, Mazzini scrisse a Lamberti: 'Perché Calamatta vuol egli cangiar la posizione mia, cosa che a lei [Emilie] dispiace assai? Cosa importa a me della posizione? E a ogni modo era quella la mia quando m'ha dipinto'.³¹ Da Parigi tre giorni dopo egli informò Emilie della decisione di Calamatta:

Passo ad altri argomenti molto più importanti, cioè al mio ritratto [...]. Ahimè, è pressoché trasformato [...]. La posterità perderà le *mie* mani; [...] Potrei ora morire in pace, se non fosse per *questo* ritratto; anzi no: potrei rompere la mia testa - non le mie mani: esse sono troppo belle - contro una parete.³²

Con rammarico di Mazzini, ma soprattutto della pittrice, pare che fin da subito Calamatta avesse deciso in modo risolutivo di voler modificare la posa del busto ritenendolo innaturale e poco efficace per la diffusione su vasta scala dell'immagine dell' 'Apostolo della Patria' che doveva apparire in un atteggiamento più fiero e risoluto, data la situazione politica in corso. Con l'approvazione dell'Accursi e di Giannone,³³ egli apportò una sostanziale modifica nella posa che da frontale fu girata quasi a tre quarti con le braccia conserte, perdendo in tal modo per sempre il richiamo affettivo dell'anello materno al dito, al quale né la pittrice, né Mazzini avrebbero voluto rinunciare: 'Il y a là un petit trésor d'affections et de souvenirs que je n'entends nullement sacrifier et qui valent mieux, j'en suis sûr, que toutes les améliorations possibles'.³⁴

Nonostante i ripetuti tentativi di Mazzini attraverso Lamberti di far cambiare idea a Calamatta ancora a dicembre del 1847,³⁵ l'incisore rimase saldo nel suo intento forte anche dell'appoggio di George Sand. In un primo momento la scrittrice, memore di ciò che era accaduto dieci anni prima nel 1836 col suo ritratto derivato dal dipinto di Eugène Delacroix,³⁶ sconsigliò addirittura l'amico dall'intraprendere la traduzione del quadro. Ella la giudicò un'opera dilettesca, eseguita in modo *naïf*, senza disegno e mal dipinta e avrebbe certamente causato noie con la Ashurst nel caso in cui egli avrebbe apportato modifiche: 'Je dis à Calamatta en le voyant: "Je t'en prie, ne copie pas cette peinture. C'est affreux, et si tu la corriges, il t'arrivera ce qui arrive toujours en pareil cas, on trouvera que tu l'as gâtée"'.³⁷ Ma, come per la Sand, Calamatta ritenne necessario far posare nuovamente Mazzini per migliorare le sembianze del volto giudicate da lui (e dalla Sand) non veritiere nel ritratto dipinto dalla Ashurst.

Nell'antiporta del volume XXXII degli *Scritti Editi ed Inediti* di Mazzini pubblicato nel 1921 compare la riproduzione di un disegno di Calamatta. La nota esplicativa di Paolo Galeati recita:

Per ragioni artistiche [Calamatta] non riprodusse fedelmente il dipinto, ma su di esso e sul dagherrotipo preparò un disegno, che non fu poi neanche quello esemplato per l'incisione, e che esaminò Emilia Hawkes quando andò a Parigi nel settembre del 1847: quello stesso che la R. Commissione riproduce in fronte al vol., per gentile concessione della famiglia dal compianto Ernesto Nathan.³⁸

³¹ S.E.I., cit., XXXII, p. 330.

³² Ivi, p. 333.

³³ Sand a Mazzini, Nohant, 5 novembre 1849 (G. Sand, *Correspondance*, IX, par G. Lubin, Paris, éd. Garnier, 1964-1991, pp. 324-326).

³⁴ Mazzini ad Ashurst, Frontiera Lombarda, 14 novembre 1848 (S.E.I., cit., XXXVII, pp. 126-127).

³⁵ Mazzini a Lamberti, Londra, 15 dicembre 1847 (S.E.I., cit., XXXIII, p. 150).

³⁶ Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869)*, cit., pp. 107-110, figg. 60-64.

³⁷ Sand a Calamatta, Nohant, 5 novembre 1849 (Sand, *Correspondance*, cit., pp. 324-326).

³⁸ S.E.I., cit., XXXII, p. 375.

Si comprende che i disegni preparatori furono in realtà due: il primo 'esemplato per l'incisione' della prima versione, di cui si sono perdute le tracce, che dové essere eseguito fedelmente tenendo presenti il dipinto e il dagherrotipo. Il secondo, descritto da Galeati, fu quello realizzato dal vero e preparatorio alla seconda e definitiva versione, recentemente ritrovato nei depositi della Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma (Fig. 7).³⁹

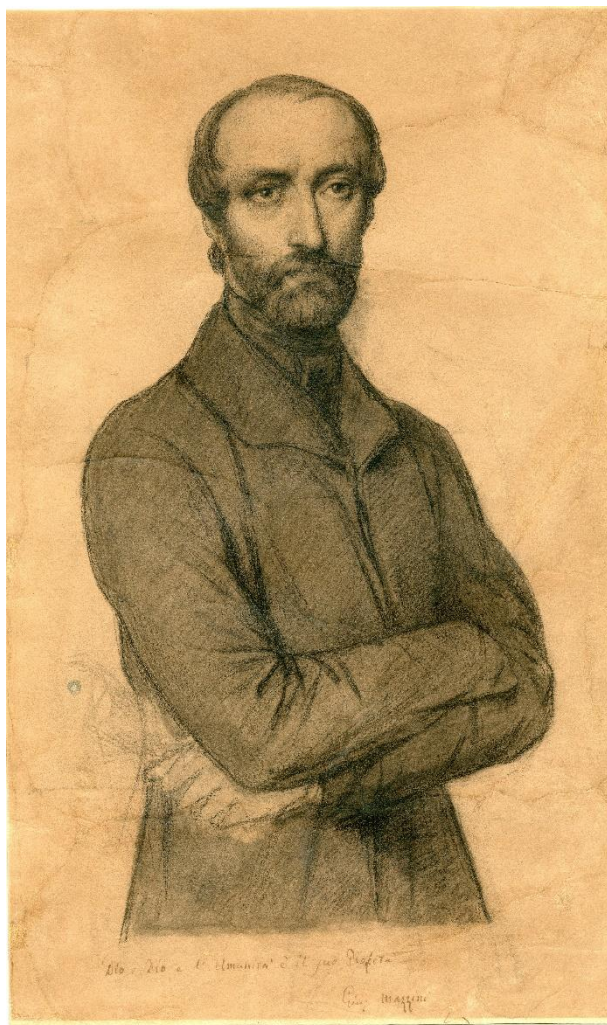


Fig. 7. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini*, disegno a matita nera su carta (Roma, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea)

Esso corrisponde anche alla descrizione che Mazzini rese agli Ashurst da Parigi nel novembre del 1847.⁴⁰ Il disegno fu eseguito durante due pose richieste a Mazzini, come si desume da due lettere. La prima fu inviata da lui alla Ashurst il 14 novembre 1848:

³⁹ Pervenuto attraverso la raccolta Nathan donata nel 1900, esso fu venduto assieme alla matrice (ancora dispersa) per 500 lire da Lina Sand Calamatta a Sara Levi Nathan nel 1873 (cfr. Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., pp. 127-128).

⁴⁰ Mazzini a William Ashurst, Parigi 10 novembre 1847 (*S.E.I.*, cit., XXXIII, p. 68) e a Emilie Ashurst, Parigi 14 novembre 1847 (Ivi, pp. 83-84).

Tant de choses graves pour moi se sont passées depuis la séance que je lui [Calamatta] donnai, que mes souvenirs sur ses conditions sont très vagues. Mais je me rappelle fort bien qu'il s'agissait pour lui, en me demandant une séance, de vous *proposer* quelques légers changements de détail, [telle] que la pose de la main et par conséquent de l'épaule. Je suis fort mauvais juge, vous le savez, en ce qui me concerne; et je cédaï volontiers sur tout cela la parole à Lamberti qui était présent. Mais je lui répétai plusieurs fois que j'avais à cœur avant tout *votre* satisfaction, que la tête devait rester absolument telle quelle, et quant au reste, il n'avait qu'à vous envoyer une esquisse pour que vous fussiez juge des modifications qu'il proposait. L'a-t-il fait? Je n'ai jamais depuis lors entendu parler ni du portrait ni de lui.⁴¹

La seconda inviata dalla Sand a Mazzini a distanza di un anno, il 5 novembre 1849: 'Mrs Accursi et Giannone l'autorisaient de la part de Mme H[awkes] à faire toutes les corrections qu'il [Calamatta] jugerait convenables. Il travailla, il reçut 2.000 f. moitié de la somme convenue. Il vous vit, obtint de vous deux séances et fit de son mieux'.⁴²

Se ci si attiene a quanto riportato da Galeati, non si giustificherebbe l'esistenza dell'intera serie di prove di stato della prima versione derivata dalla posa del dipinto conservata alla Bibliothèque Royale di Bruxelles. La corrispondenza viene ancora in aiuto per un'ipotesi della sua collocazione cronologica. Il 15 dicembre del 1847 Mazzini scriveva a Lamberti:

Bisogna che tu dica a Calamatta, con quei raddolcitivi che puoi usare, che l'artista persiste nel mantenere la propria posizione, come quella ch'io, a quanto essa dice, prendo sovente spontaneo. Parrebbe dunque che l'essere sgraziato sia colpa mia, gli direi subito: fate quello che volete; ma non posso né voglio scontentare Emilia che annette importanza a quella mossa.⁴³

È molto probabile che, a seguito di questa lettera e dell'ennesimo incontro con gli emissari, Calamatta sia tornato indietro sui suoi passi lavorando all'incisione del ritratto così come richiesto dalla committente pur di non scontentare lo statista, sebbene avesse già eseguito il nuovo disegno visto da Emilie. Ciò giustificherebbe il pagamento della prima tranche richiesto dall'incisore con una lettera (non ritrovata) della quale parla Mazzini a Lamberti il 9 febbraio del 1848.⁴⁴

Il fatto trova conferma in un'altra missiva di Mazzini inviata a Emilie un mese dopo da Parigi nello stesso giorno dell'incontro con Sand e Lamennais:⁴⁵ 'Io non so, Dear Emilie, il nome di battesimo di Calamatta e ne ho scordato anche l'indirizzo. Ma farete bene a mandare quello che dovete a Lamberti, 5, Rue Gaillon, o ad Accursi; avremo così una ragione per andare a verificare lo stato dell'incisione'.⁴⁶ La lettera potrebbe essere messa in relazione con il ricordo che Mazzini aveva della seduta da Calamatta effettuata plausibilmente proprio in questa occasione, quando lo statista si recò dall'incisore in compagnia di Lamberti per verificare il lavoro sulla lastra: almeno compiuto nel viso, abbozzato nell'abito e forse anche nelle mani, stando agli stati intermedi della prima versione, il ché giustificava il pagamento dei primi 2000 franchi. Sembrava, dunque, tutto risolto secondo gli accordi iniziali.

⁴¹ Mazzini ad Ashurst, Frontiera Lombarda, 14 novembre 1848 (S.E.I., cit., XXXVII, pp. 126-127).

⁴² Cfr. nota 35.

⁴³ S.E.I., cit., XXXIII, p. 150.

⁴⁴ 'Abbi pazienza; ma perché invece di mandare a me la lettera di Calamatta, non darla al giovine Ashurst? Con che core vuoi ch'io, cagione di tutto questo affare, mi presenti a reclamare danaro per lui? Rimando la lettera a Michele [Accursi]: te la darà; spero che Ashurst non sarà partito.' (Ivi, p. 314).

⁴⁵ A. Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 237.

⁴⁶ Mazzini ad Ashurst, Parigi 5 marzo 1848 (S.E.I., cit., XXXV, p. 28).

Rottura con la Ashurst: una versione inglese

Otto mesi dopo il caso si riapre: in una lettera a Lamberti, Mazzini accenna laconicamente a un nuovo contrasto sorto tra Calamatta e Ashurst. Da lei aveva ricevuto una lettera furente il 7 novembre del 1848 (non ritrovata), alla quale Mazzini fu costretto a rispondere con quella già citata del 14 novembre nello sforzo di placare la sua rabbia per le inadempienze dell'incisore, nonostante si trovasse alla 'Frontiera Lombarda' nel pieno dell'ultimo tentativo di rivolta contro l'Austria. Cosa stava succedendo?

Nei primi mesi di quell'anno la ventata di rivoluzioni popolari aveva stravolto la geografia politica di tutta Europa e, com'è noto, per Mazzini fu il momento di passare all'azione scendendo in Italia per dirigere le mosse della prima guerra d'Indipendenza. Anche Calamatta trovandosi a Parigi non si sottrasse alla partecipazione attiva arruolandosi nella Guardia Nazionale durante i giorni della rivoluzione parigina di febbraio e dei mesi successivi.⁴⁷ Calamatta rallentò l'incisione sulla lastra, che risultava ancora incompiuta quando la Ashurst si recò da lui a Parigi nell'autunno del 1848 pensandola terminata. Alla vista del lavoro (Fig. 6), la pittrice ritirò il quadro, lo sollevò dall'incarico e sospese il pagamento del rame, asserendo che l'incisione non valeva nulla perché Calamatta non aveva rispettato gli accordi verbali sulla somiglianza e sui tempi di esecuzione.

Sentendosi svincolata, Emilie decise di perseguire il suo obiettivo affidando l'incarico a un abile incisore inglese, William Henry Simmons, il quale nel giro di pochi mesi del 1849 trasse un'incisione secondo la sua precisa volontà con una tecnica mista di più rapida esecuzione (Fig. 8).⁴⁸ Il nuovo lavoro fu molto apprezzato da Mazzini⁴⁹ ma anche dal pubblico inglese e perfino da uno dei più autorevoli critici d'arte del tempo, Jacob Burckhardt:

Eccellentissimo dei ritratti in grazia di molto valore in arte e della età del soggetto, è quello comune in Inghilterra che ritrae un dipinto della signora Emilia Ashurst Hawhes [sic], grande stampa dovuta al bulino del signor WH Simmons e che costa una lira sterlina. Ho veduto davanti a cotesta effigie somigliantissima il professore di estetica e di storia dell'arte signor Burckhardt, uomo dottissimo, rimanere estatico nel rimirare la regolarità severa dei lineamenti, l'ampiezza della fronte, la vivezza meditativa dello sguardo e l'intima affinità delle parti col tutto. Il signor Burckhardt ignorava il nome del soggetto che aveva davanti e quando seppe essere italiano, egli che l'Italia conosce, disse che veramente quelle fattezze rendevano immagine della nostra nazione. La fisionomia del Mazzini, segnatamente nella parte superiore della testa, è esemplare di gravità antica se non che pochi la riguardano come si ha da riguardare il bello, cioè con libera coscienza e senza cattive prevenzioni, onde non tutti la veggono qual è, oltreché è da dire essere il Bello una divinità che a molti non si compiace mostrarsi.⁵⁰

⁴⁷ Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., p. 20.

⁴⁸ Ritrovata e attribuita in questa sede (<https://www.kimweb.ch/sammlungen/objekt/1b7bcdac-2e20-44c3-949c-8c250f7ef5ec>; 16 luglio 2019). Un altro esemplare è conservato presso il British Museum (inv. 1872,1012.3900).

⁴⁹ Mazzini a Lamberti, 27 dicembre 1849 (*S.E.I.*, cit., XLII, p. 52).

⁵⁰ P. Cironi, *La stampa nazionale italiana, 1828-1860*, Prato, Tip. F. Alberghetti, 1862, p. 69. Il ritratto è citato anche da Montazio: 'Gli fece un ritratto in piede [...] di quel ritratto a olio venne fatto a Londra una copia a bulino dal sig. W.H. Simmons' (E. Montazio, *Giuseppe Mazzini*, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1862, p. 95). Un'inserzione della vendita della stampa compare già nel 1854 nel giornale *The Reasoner*, vol. 17, London 1854, pp. 192 e 224: 'Large portrait on paper of Giuseppe Mazzini, from a painting by EH Hawkes, engraved by Simmons. 10s 6d'.

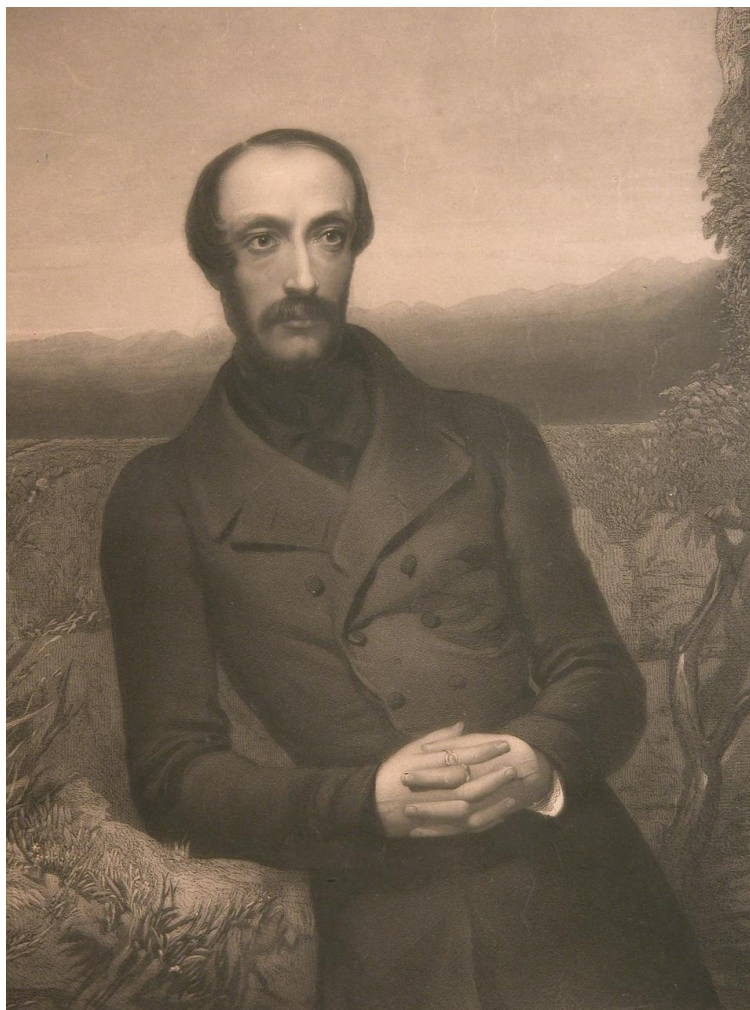


Fig. 8. W. Henry Simmons, *Ritratto di Mazzini* (1849), dal dipinto di E. Ashurst Hawkes, maniera nera (o mezzotinto), acquaforte e puntinato su carta, 487x387 mm (Liestal, Dichter und Stadtmuseum, inv. B H 0065)

L'intervento di George Sand

Amareggiato dal comportamento della Ashurst, a distanza di un anno (novembre 1849), Calamatta decise di rivolgersi alla Sand affinché la romanziera, molto legata a Mazzini,⁵¹ potesse trovare con lui una soluzione definitiva. L'interruzione del pagamento impediva all'incisore di divenire proprietario della lastra e di trattare con un altro acquirente che nel frattempo si era fatto avanti, un certo 'Mario' (forse Alberto Mario, marito della mazziniana Jessie White?), nominato in una lettera all'amico pittore patriota Eugenio Agneni, anch'egli esule a Parigi e poi a Londra.⁵²

⁵¹ Il nome della Sand ricorre per la prima volta nell'epistolario mazziniano in una lettera del 23 marzo 1837: 'Il suo ritratto, ch'è stato inciso perfettamente da un italiano, Calamatta artista distinto, in Parigi, ha pure quel nome' (S.E.I., cit., XII, pp. 355-356). Cfr. Poli, *L'Italie*, cit., p. 230 e ss.; G.P. Romagnani, 'Sur Mazzini', in: *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, Torino, CIRVI, 2004, pp. 217-236.

⁵² Calamatta ad Agneni, [Parigi, ante 5 novembre 1849] (Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869)*, cit., p. 186). Su Agneni v.: Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., p. 12 e *passim*; M. Salsa, *Eugenio Agneni. Un pittore patriota*, Comune di Sutri, Sutri, 2011.

È interessante soffermarsi su alcuni dettagli della lettera già citata che George Sand inviò a Mazzini il 5 novembre 1849. La scrittrice ripercorre i fatti secondo la versione di Calamatta, prendendo le sue difese poiché da lui nominata arbitro per chiudere la *querelle*. Nel testo si colgono *in nuce* le prime riflessioni sulla fedeltà e sull'interpretazione nella traduzione di un'opera d'arte che saranno riprese nel 1855 nell'*Histoire de ma vie*, sulla decisione che l'incisore deve prendere quando si trova a tradurre un'opera mal eseguita di un artista contemporaneo e sull'opportunità o meno di apportare modifiche 'migliorative'.⁵³ Premettendo che il dipinto non trasmetteva affatto la personalità e il carattere di Mazzini che lei aveva conosciuto personalmente l'anno prima, la Sand si sofferma sul giudizio negativo di Emilie formulato precipitosamente, anche perché fortemente condizionato da quello di Delacroix. Quest'ultimo, memore di ciò che era accaduto per la traduzione della sua effigie della Sand, coglieva l'occasione per prendersi una rivincita su Calamatta appoggiando la Hawkes. È interessante l'opinione *tranchant* data dalla scrittrice sulle intemperanze di Delacroix che rendono il suo parere poco credibile in fatto d'arte: 'On pourrait dire aussi sans se tromper que Delacroix ne s'y connaît pas, c'est pourtant un grand maître, mais il a ses fantaisies. Je lui ai vu admirer des croûtes, ne pas s'en souvenir huit jours après, et les railler impitoyablement'.⁵⁴

Un altro punto da rilevare è la valutazione estetica che lei formula della testa 'bella e mirabilmente incisa'. Sebbene non strettamente derivata dal dipinto (se così fosse stato, avrebbe assunto un carattere caricaturale come nella prima versione della stampa), essa possiede una 'somiglianza nobile e che non ferisce' l'idea che si doveva avere di Mazzini: 'C'est du moins une ressemblance noble et qui ne blesse pas l'idée qu'on doit se faire de vous, tandis que la ressemblance beaucoup plus réelle de la peinture avait ce caractère d'exagération qui approche de la caricature'.⁵⁵ In questa considerazione la Sand dimostra anche quanto lei ha ben chiaro – a quest'epoca certamente più di Mazzini – sull'efficacia dell'uso propagandistico del ritratto, soprattutto sul rendere note le vere sembianze dell'eroe più acclamato d'Europa che non può tradire le aspettative dei suoi seguaci. In tal senso, un ritratto che accentua la fierezza eroica di matrice neoclassica italiana, era certamente più adatto per il pubblico rispetto a quello di natura intimista della tradizione inglese che mostra l'eroe nella sua gracilità e magrezza fisica fino ad assumere toni caricaturali.

È su questo concetto che la scrittrice fonda il postulato di validità del ritratto di Calamatta: la predetta validità doveva essere giudicata non sulla maggiore o minore attinenza al dipinto – e dunque in concorrenza all'incisione di Simmons – ma rispetto alla fisionomia reale e al carattere 'spirituale' di Mazzini: 'On nommerait des arbitres, et il ne s'agirait pas de décider si la gravure anglaise faite après coup ressemble davantage à la peinture (ce qui est certain) mais si la gravure de Calamatta ne ressemble pas du tout, ce qui serait faux'.⁵⁶

Infine, la Sand conclude la sua difesa rimarcando la buona fede e la rispettabilità di Calamatta per il quale l'onore era sempre anteposto al denaro – come per il ritratto di Lamennais del 1847 eseguito solo per l'ammirazione dell'uomo non guadagnandoci nulla – fuggendo le accuse rivolte all'amico di essere poco patriota per l'esosità della sua richiesta.

La risposta di Mazzini non tardò ad arrivare, nonostante il difficile momento politico della caduta della Repubblica Romana. Nella lettera recentemente rinvenuta,⁵⁷ datata 30 novembre e inviata dall'esilio di Losanna, l'Esule dedica ampio

⁵³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, a. IX, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, pp. 209-215.

⁵⁴ *Infra*, nota 38.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Infra*, Appendice.

spazio alla questione del ritratto per motivare l'improponibilità della richiesta avanzata dalla sua amica, non solo per l'impossibilità di alienarsi Emilie, alla quale è legato da profonda affezione, ma anche perché, trattandosi della sua effigie, non avrebbe mai potuto essere arbitro di se stesso. L'imbarazzante posizione nella quale si trovava lo spinge a chiedere alla Sand di risolvere la spinosa questione.

È probabile che la vicenda del ritratto, unita alle divergenze d'opinione sulla soluzione dei problemi politici dell'Europa a fronte delle vicende del 1848 sorte tra Mazzini e gli amici della Sand, Louis Blanc e Ledru-Rollin,⁵⁸ raffreddarono temporaneamente i loro rapporti, poiché poco dopo Mazzini le scrisse: 'Vous ne m'avez pas répondu. Vous aurais-je déplu, mon amie, dans l'affaire du portrait? Dites-le moi franchement',⁵⁹ nonostante la promessa di scrivere alla Hawkes per riferirle la sua proposta.⁶⁰ Per la soluzione definitiva del caso la Sand dovette attendere fino a settembre del 1850, quando in un *post scriptum* Mazzini le annunciò:

Ecoutez: arrivé à Londres, j'ai parlé de l'affaire du portrait. Emilie, malheureusement, n'a rien à y voir. C'est son père qui a donné la moitié de la somme. Et il est impossible de vouloir lui arracher un consentement dans une affaire dans laquelle il se retient lésé et déçu dans l'exécution du premier projet. Mais s'il ne s'agit que de publier mon portrait, avec l'attitude changée, et de façon que ce ne soit pas une reproduction, mais bien un travail original, que Calamatta le fasse. Emilie ne l'inquiétera nullement; c'est elle qui me le dit.⁶¹

La seconda versione definitiva

Ottenuta l'autorizzazione da Mazzini, tollerata anche dalla Ashurst, Calamatta poté finalmente riprendere il suo disegno dal vero con la variante di postura frutto della sua personale iniziativa condotta autonomamente rispetto alla primitiva committenza. Egli tornò alle sue iniziali intenzioni modificando tutto il lavoro svolto fino ad allora sulla lastra nelle zone dell'abito, nella sostituzione della rupe con un muretto in pietra, nell'aggiornamento del volto con la barba più cresciuta e folta. Eppure ci vollero ancora degli anni prima che la nuova versione fosse pronta.

Da una lettera che Calamatta inviò ad Agneni da Bruxelles il 27 dicembre 1852 si deduce che dopo più di due anni dalla modifica, la lastra non era terminata: 'era posato altrimenti, ora che ci ho cambiato l'azione ci vorrei un fondo, se si potesse trovare qualche cosa d'estremamente semplice, e che faccia bene, altrimenti non ci faccio niente. [...] Cosa ne dici? Per il fondo se ci fosse la Cupola. Cosa ti pare?'⁶² L'accento d'inserire la cupola di San Pietro come elemento d'aiuto alla propaganda politica non è irrilevante. In primo luogo, esso esclude che la lastra sia stata terminata durante i mesi della Repubblica romana, come vuole la critica più recente,⁶³ e che l'iconografia della seconda versione sia stata pensata in funzione di quel risultato politico da parte di Mazzini e suoi seguaci.

L'accostamento della cupola alla figura di Mazzini era stato già utilizzato a tale scopo. Esso è visibile nella riproduzione di un dipinto quasi certamente eseguito durante il 1849 (Fig. 9) ambientato in un interno elegante dove alle spalle di Mazzini in piedi si staglia la sagoma della cupola dalla finestra aperta; in una litografia sullo sfondo della figura a tre quarti col braccio sinistro dietro la schiena – direttamente derivata da un modello della metà degli anni Trenta eseguito in Sassonia⁶⁴ – dove si scorge in lontananza il profilo della Cupola nel paesaggio sommario. Durante la

⁵⁸ Cfr. Poli, *L'Italie*, cit., pp. 240-243.

⁵⁹ Mazzini a Sand, Losanna, 20 gennaio 1850 (Sand, *Correspondance*, cit., IX, p. 437).

⁶⁰ Mazzini a Sand, s.l., febbraio 1850 (*S.E.I.*, cit., XLII, p. 148).

⁶¹ *S.E.I.*, cit., XLIV, p. 46.

⁶² Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869)*, cit., p. 189.

⁶³ Pizzo, 'Mazzini e Roma', cit., p. 227.

⁶⁴ *S.E.I.*, cit., II, antiporta, fotoincisione.

Repubblica romana questo genere iconografico proliferò, aggiungendosi la figura di Mazzini triumviro con la fascia tricolore, solo (Fig. 10) o con Aurelio Saffi e Carlo Armellini.



Fig. 9. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), riprod. in S.E.I. Epistolario, vol. XXIV (1916), tav. f.t.

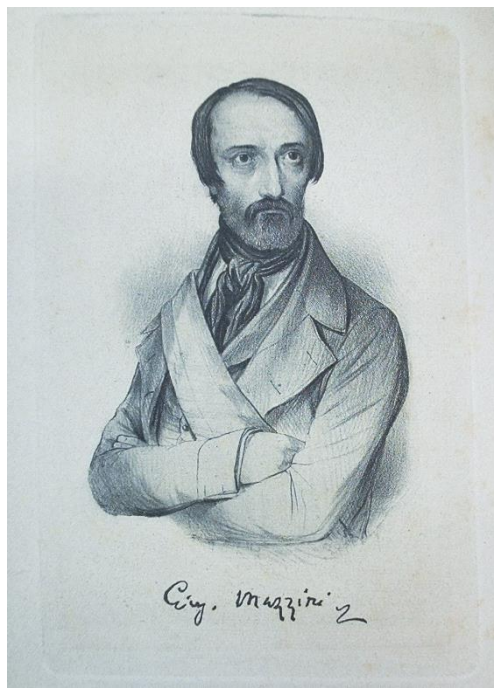


Fig. 10. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), riprod. in S.E.I. Epistolario, vol. X (1914), tav. f.t.

La scelta di Calamatta poteva dunque contribuire a mantenere in vita l'importante azione di Mazzini svolta durante la Prima Guerra d'Indipendenza in un momento difficile in cui l'Esule, ritornato a Londra, stava riorganizzando un vasto movimento cospirativo tra i patrioti esuli con l'Associazione Nazionale e poi dal 1853 col Partito d'Azione, il cui obbiettivo era liberare la Penisola e restituire Roma al governo repubblicano eletto dal popolo.

Le vicissitudini del ritratto non allontanarono Calamatta dalla proposta mazziniana; anzi, negli anni a venire egli rivestì un ruolo di primo piano come informatore politico sugli avvenimenti francesi, opera preziosa per organizzare i movimenti insurrezionali in Italia, mettendo a disposizione le sue residenze di Bruxelles e Parigi come base di smistamento della corrispondenza per sviare i controlli della posta, come si evince dalla corrispondenza tra Mazzini e Francesco Dall'Ongaro.⁶⁵ Inoltre, l'incisore collaborò per la raccolta di fondi non solo finanziando generosamente in modo diretto, ma anche e soprattutto organizzando negli anni Cinquanta e Sessanta sottoscrizioni di disegni allegorici per litografie da far circolare negli ambienti dei patrioti, quali *Giovane donna che stringe la bandiera d'Italia* (Fig. 11), *Ecce Libertas* e *Santa Vendetta* (Fig. 12).⁶⁶

⁶⁵ Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869)*, cit., pp. 189-190, nn. 46, 48-51.

⁶⁶ L'iconografia di *Santa Vendetta* potrebbe riferirsi alla dura repressione degli anni Cinquanta contro gli esuli italiani in Francia a seguito dell'attentato di Felice Orsini a Napoleone III (1851), oppure alla *querelle* tra Daniele Manin e Mazzini attraverso la triangolazione di botta e risposta su testate di giornali di Parigi-Londra-Bruxelles scoppiata sulle pagine del *Times* nel maggio del 1856, circa l'accusa infondata mossa all'Esule di esercitare la dottrina dell'assassinio politico o, in altri termini, la 'teoria del pugnale'.



Fig. 11. L. Calamatta, *Giovane donna che stringe la bandiera d'Italia* (1863), disegno a matita nera su carta, mm 287 x 347, firmato e datato in b. a ds: 'L. Calamatta / Milano 1863' (Italia, collezione privata)

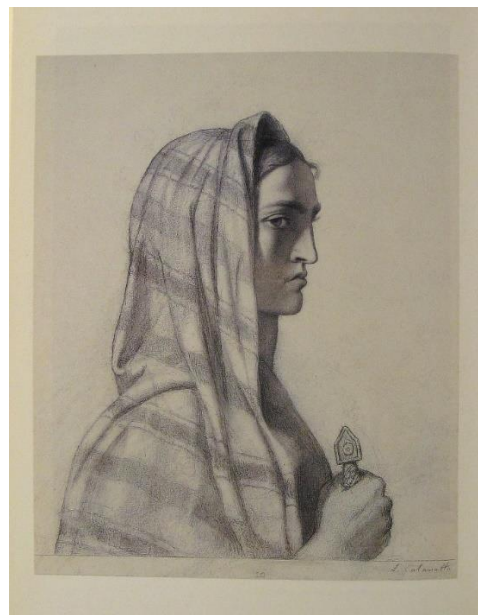


Fig. 12. L. Calamatta, *Santa Vendetta* (1850-60), disegno a matita nera su carta (Parigi, collezione privata)

Diffusione e fortuna

I tre disegni e altre opere incise in quel periodo riconducono alla riscossa mazziniana del partito d'Azione e costituiscono il contesto nel quale Calamatta decise gli elementi che dovevano figurare nel ritratto di Mazzini immaginato come ambasciatore della 'terza Roma' (Fig. 2): il Colosseo sulla destra, come simbolo della 'prima Roma' capitale dell'Impero dei Cesari; sulla sinistra, la cupola michelangiolesca della 'seconda Roma' dei Papi, davanti alla quale si erge un tronco spezzato e cavo da cui spunta un nuovo ramo con giovani foglie a significare le 'nuove speranze che l'apostolato mazziniano farà risorgere dalle rovine di una nazione smembrata'.⁶⁷ Davanti a un muretto in pietra, spartiacque tra il vecchio e il nuovo, Mazzini, il Profeta della Roma del Popolo, con lo sguardo pensoso e assorto, vestito di nero perché a lutto per la patria ancora soggiogata dalla tirannia dei sovrani, stringe nella mano sinistra un rotolo di carte, indicante il contributo fondamentale del suo pensiero teorico a fondamento dell'Unità d'Italia. Il motto 'Dio è Dio e l'Umanità è il suo Profeta' e la firma 'Gius. Mazzini' in fac-simile della grafia dell'Esule, esplicita e rafforza il messaggio figurativo.

Le lungaggini per la conclusione del ritratto si protrassero stranamente fino a marzo del 1858. In una missiva ad Agneni Calamatta chiese ancora aiuto per 'indicargli un puoco il cielo nel disgraziato ritratto [...] al quale non faccio che fare e disfare'.⁶⁸

Un nuovo rallentamento fu causato nel 1850 dall'episodio di contraffazione della lastra a opera di uno dei suoi più stretti collaboratori della scuola di Bruxelles, l'allievo romano Mariano Morelli. Questi, copiando 'servilmente' il ritratto di Mazzini e apportando solo qualche infima modifica negli accessori, diede alle stampe il ritratto prima che Calamatta portasse a termine il suo. La vicenda finì in tribunale con la vittoria di Calamatta, secondo quanto recita la sentenza del Tribunal Correctionnel de

⁶⁷ Pinto & Arpino, *Garibaldi. Arte e Storia*, cit., 1982, p. 73.

⁶⁸ Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869)*, cit., p. 190, n. 52.

Bruxelles pubblicata il 10 agosto 1850.⁶⁹ Tuttavia, la diffusione di alcuni esemplari contraffatti fu rapida e generò clamore, poiché alcune copie furono acquistate dalla Polizia che le giudicò tra le più attendibili, come riferì lo stesso Mazzini alla Ashurst nel 1853:

Sapete che un allievo di Calamatta ha rubato il ritratto, l'ha pubblicato, e tutte le polizie ne hanno acquistato una copia? Una fu mostrata giorni fa dal Direttore di Polizia di Bruxelles a un viaggiatore parigino, che credevano mi conoscesse, e al quale fu chiesto se fosse somigliante. Credo che ora fra i due si agiti una lite in giudizio.⁷⁰

Intanto l'effigie di Mazzini prese a circolare freneticamente in tutte le tipologie e formati per ricompattare le varie correnti formatesi fuori e all'interno del Partito d'Azione in vista della preparazione allo scontro finale con l'Austria dichiarato dal re Vittorio Emanuele II nell'aprile del 1859. La forte richiesta favorì anche l'uscita dell'ormai tradizionale incisione a bulino di Calamatta, pubblicata a Parigi dalla Maison Goupil & Vibert con la semplice iscrizione del suo nome 'L. Calamatta dis. e inc.' che rivendicava la paternità dell'invenzione, ulteriore elemento comune al *Ritratto di George Sand* derivato dal dipinto di Delacroix.

Nonostante tutto, la stampa di Calamatta fu considerata tra le più belle e somiglianti ed ebbe una larga diffusione soprattutto negli ambienti dei liberali italiani, tanto da ispirare anche un ignoto pittore che si servì della composizione per trarne una variante a olio piuttosto ingenua nella fattura, erroneamente datata al 1849 (Fig. 13).⁷¹ Nel dipinto il Colosseo è sostituito dalla mole di Castel Sant'Angelo e sulla sommità della statua di San Michele Arcangelo sventola una bandiera tricolore che, assieme alla coccarda appuntata sul bavero della giacca nera e al giornale *L'Italia del Popolo* arrotolato nella mano, rimanda direttamente ai simboli della Repubblica romana del 1849. Ma, a quell'epoca la seconda versione della posa di Mazzini, sebbene già eseguita da Calamatta nel disegno dal vero, non era ancora stata divulgata, tanto più che, come si è visto, il fondo con la cupola e il tronco spezzato col ramo verde fu introdotto nella composizione incisa solo molto più tardi. Pertanto, il dipinto è da considerarsi eseguito verosimilmente nel 1859, una sorta di 'falso storico' realizzato come buon auspicio.⁷² Infatti, la risalita della Penisola da parte dei Mille di Garibaldi iniziata il 5 maggio del 1860 fece sperare che anche Roma potesse riacquistare la libertà assaporata per pochi mesi durante il triunvirato repubblicano.

Speranze condivise da Calamatta nella scelta della sua Roma per lo sfondo del ritratto, per le quali continuò a combattere ormai vecchio a fianco di Garibaldi nel 1866⁷³ ma che non vide mai realizzate morendo, come Mazzini e tanti altri patrioti, esule in patria a Milano l'8 marzo 1869 un anno prima dell'annessione della 'Città eterna' all'Italia libera.

⁶⁹ Cfr. *La Belgique Judiciaire*, http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=2ahUKEwiUjYezvtzjAhUSCewKHU4mD70QFjAEgQIAhAC&url=http%3A%2F%2Farch93.arch.be%2FBI_B_D4P19%2FBIB_D4P19_1850_000_0060-0078.pdf&usq=AOvVaw2Gzz6Pn22Nq7GDQO--LpdD (30 maggio 2018).

⁷⁰ Mazzini ad Ashurst, Genova, 2 aprile 1853 (*S.E.I.*, cit., XLIX, p. 19).

⁷¹ Cfr. Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., p. 26.

⁷² Durante la Repubblica Romana Mazzini aveva smesso di vestire l'abito nero presente nel dipinto di Emilie e ripreso nella prima versione di Calamatta: nel 1847 Mazzini era ancora 'a lutto per la sua Patria'.

⁷³ Dinoia, *Luigi Calamatta incisore*, cit., pp. 33-35.

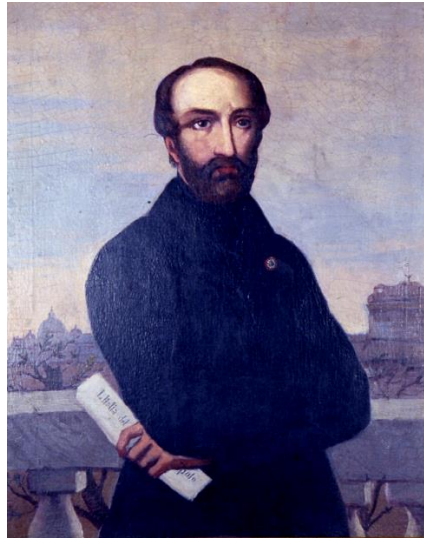


Fig. 13. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), olio su tela (Roma, Museo centrale del Risorgimento)

Appendice

Lettera di Mazzini a George Sand⁷⁴

[Losanna], 30 novembre [1849]

J'entends de loin les applaudissements qu'on donne à votre Drame,⁷⁵ mon amie; et je m'en réjouis du fond de mon ame [sic]; Vous ne tenez pas beaucoup aux applaudissements, je le sais; mais, en fait de théâtre, c'est le pique d'une œuvre accomplie. Et puisque c'est vous qui avez écrit le Drame, ce doit être une bonne œuvre! Acceptez donc un serrement de main de votre ami, et puisse votre succès vous encourager au travail! Puisqu'on vous comprend, le travail, aujourd'hui même, n'est pas inutile. Je lirai le Champi⁷⁶ aussitôt qu'il paraîtra. Je n'ai pas lù [sic] l'article aux modérés:⁷⁷ le Journal qui l'a inséré [sic] est inconnu à Lausanne.

Vous ait-on parlé du Journal des Progrès⁷⁸ que nous voudrions fondée à Paris? Louis Blanc ou Ledru-Rollin, U.[?] vous êtes en correspondance avec leur, doivent vous en aussi écrit. La pensée me paraît bonne: en ralliant sous ce drapeau quelques noms connus de tous les pays, on donnerait une sorte de gage d'union, d'activité commune fort petite hélas! en réalité, mais significative aux yeux de ceux qui ne nous voient pas de près. Or, bien souvent, l'opinion qu'un fait exige, engendre le fait.

J'aborde le sujet qui vous tient à cœur. Et c'est bien à regret, car ma reponse [sic] ne vous satisfera pas et j'en suis profondément [sic] attristé. Je donnerais je ne sais quoi pour que ce portrait n'eût jamais existé ou pour pouvoir vous dire: je ferai tout ce que vous souhaitez. Mais vous avez oublié une chose: c'est que c'est de mon portrait qu'il s'agit; et qu'il m'est absolument impossible de juger qui moi-même, pour ma ressemblance, sur l'expression de ma physionomie, si tant est que ma physionomie en ait cette. Comment donc me juger en arbitre? Comment prononcer en conscience sur le plus ou moins de mérite [sic], sur le plus ou le moins

⁷⁴ Lettera di due pagine e mezzo. Parzialmente edita in: *Lettres et Manuscrits Autographes - Collection E.H. et à divers*, casa d'aste Ader Nordmann, expert T. Bodin, Salle des ventes Favart, jeudi 14 juin 2012, lot 213, pp. 58-59. Le sottolineature sono originali e autografe di Mazzini.

⁷⁵ *La petite Fadette*, adattamento teatrale del romanzo pubblicato nel 1849.

⁷⁶ Il 23 novembre 1849 fu mandata in scena la prima rappresentazione tratta dal romanzo *François le Champi* al teatro Odéon di Parigi.

⁷⁷ Si riferisce all'articolo 'Aux Modérés' pubblicato dalla Sand su *L'Événement* il 2 novembre 1849.

⁷⁸ Non è chiaro a quale giornale Mazzini si riferisce.

de fidélité [sic] du portrait? Je ne jugerais donc que d'après vous, en qui j'ai toute confiance; et puis-je en sachant cela, dire si l'artiste qui le fait aussi: je vais juger contre vous? Mad.^e Hawkes m'aime beaucoup: elle a fait ce portrait par affection; elle a dans sa maison un peintre, Frank Stone,⁷⁹ qui fait rage à Londres, ce qui ne prouve rien, mais ce qui contribue à maintenir l'artiste dans son erreur, si erreur il y a: - elle a eu le suffrage de Delaroche⁸⁰ - elle a donné les 2000 fr. à Calamatta - elle en a dépensé je ne sais combien, avec le graveur anglais⁸¹ - elle a envoyé un certain nombre d'exemplaires à ma mère pour qu'elle les vende au profit de l'émigration romaine, - elle en fait de même ailleurs - elle se comporte envers moi avec toute la délicatesse d'une affection pure et dévouée, envers nous tous avec toute la noblesse d'une femme qui adore notre idéal. Et moi, incapable de savoir par moi-même ce qui en est, moi qui ne peux regarder un portrait de moi sans avoir envie de me moquer de moi, irais-je dire à cette femme: vous m'avez mal peint: Calamatta a raison de changer, de modifier votre œuvre; et vous avez tort? Elle céderait [sic], je le sais; mais sentez-vous la douleur mortelle que je lui donnerais?

Et cependant, voyons: que puis-je faire excuse moi? que souhaite Calamatta? que conseilleriez-vous? Que serait votre verdict si nous pourrions être arbitres? Dites-le moi. Je verrai si je peux essayer d'arranger cela d'une manière ou de l'autre. Et surtout, ne m'en veuillez pas de vous donner, à vous à qui je livrerais mon âme en toute confiance, une négative.

Nos affaires marchent bien en Piémont: la dissolution de la Chambre et ce qui se prépare ramène à nous, à la vérité, grand nombre d'intelligences trompées. En France aussi, la position me paraît s'améliorer. Mais la désorganisation, et l'anarchie des chefs, devient du scandale. Le mal que fait cette formule sèche et aride qu'on appelle Proudhon est immense. J'ai lu son livre:⁸² c'est un mauvais livre, selon moi, et une mauvaise action. Il y a du Méphistophélès en cet homme; et de la cuisine de la sorcière en son œuvre.

Écrivez-vous quelque chose pour moi?

Le [parola illeggibile] de Borie est-il en une issue?

Embrassez votre fils pour moi, et écrivez moi un peu, qua [lacuna del foglio] même. Moi je vous aime plus que je ne vous admire, et pourtant je vous admire comme la première écrivain de France.

Joseph

⁷⁹ Frank Stone (Manchester 1800-1859) pittore inglese autodidatta. Fu eletto socio della Society of Painters in Water Colors dal 1833 (membro nel 1843) e socio della Royal Academy nel 1851.

⁸⁰ Paul Delaroche (1797-1856), pittore francese allievo di Gros, improntato al romanticismo. Di lui Calamatta tradusse il *Ritratto di Guizot* (1837) nel 1840 e scrisse brevi riflessioni in merito alla sua arte (cfr. *Luigi Calamatta, Memorie autobiografiche*, cit., p. 117, 131 e nota 1).

⁸¹ William Henry Simmons (cfr. testo).

⁸² *Les Confessions d'un révolutionnaire*.

Parole chiave

Ritratto di Giuseppe Mazzini, Luigi Calamatta, George Sand, Emilie Ashurst Hawkes, risorgimento italiano

Rosalba Dinoia, dottore di ricerca, specializzata in Conservazione dei beni culturali all'Università di Viterbo, diplomata in restauro di dipinti presso Palazzo Spinelli a Firenze. Docente di Storia del disegno e della grafica alle Università di Macerata e Viterbo. Autrice di numerose pubblicazioni e curatrice di mostre (*De Nittis incisore*, 1999; *Luigi Calamatta incisore e patriota in Europa*, 2012), partecipa a varie iniziative scientifiche nazionali e internazionali e collabora con istituzioni pubbliche italiane e straniere (in particolare, Bibliothèque nationale de France e Istituto Centrale per la Grafica). La sua ricerca s'incentra sulle relazioni culturali e artistiche italiane in Europa e Nord America (XIX secolo), con specifico interesse alla storia del disegno, dell'incisione, alle tecniche artistiche, agli aspetti conservativi delle matrici.

Via Batteria Nomentana, 48
00162 Roma (Italia)
rosalba.dinoia@gmail.com

SUMMARY

Mazzini's portrait between aesthetic choices and political implications

The intriguing story of Luigi Calamatta's engraving (With an unpublished letter from Giuseppe Mazzini to George Sand)

The incident surrounding the Portrait of Mazzini, which the famous Italian engraver and patriot Luigi Calamatta freely interpreted drawing on the painting by Emilie Ashurst Hawkes, Mazzini's intimate friend, directly inserts itself in the dense relationships that – in the nineteenth century – the emigrated Italian patriots established with the French republican élite in Paris. Two key figures on the political and intellectual scene in Europe, namely the statesman Giuseppe Mazzini and the novelist George Sand, with whom Calamatta confronted himself, were directly involved in the long and controversial process of creating the artwork. This involvement allowed for the Portrait of Mazzini to become an emblematic case in point in the evolution of history of print; initially considered a mere means of reproduction of works by other artists, in the second half of the century the engraving assumed the value of a work of art in itself.

Jean Paul Milliet (1844-1918)

Pittore, viaggiatore e collezionista di fotografie nell'Italia dell'Ottocento

Chiara Naldi

Jean Paul Milliet, giovane allievo dell'École des Beaux Arts di Parigi, arriva a Firenze per la prima volta nell'estate del 1866: unica tappa di un soggiorno di formazione che lo porterà a misurarsi con i grandi maestri del Quattrocento fiorentino.¹ Due anni dopo, il pittore intraprende in solitaria una sorta di Grand tour del Bel Paese esplorando quella 'geografia' di capolavori desunta dalle *Vite* del Vasari: gli affreschi di Giotto a Padova, le opere di Bernardino Luini a Milano, gli affreschi di Signorelli a Orvieto e quelli di Raffaello a Roma. Milliet, farà ritorno nella Città eterna nel 1872, in veste di copista su commissione del Musée des copies di Charles Blanc: è qui che scoprendo di essere stato arrestato in contumacia per aver partecipato alla Comune di Parigi, tramuta il soggiorno romano in esilio volontario, fino all'armistizio del 1879 (Fig. 1).² Allievo dell'École, pittore decoratore, viaggiatore, repubblicano e comunardo, esule e precoce collezionista di fotografie, Jean Paul Milliet si presenta come un personaggio complesso, talvolta emblematico dell'epoca (l'artista in cerca di ispirazione al cospetto dei grandi maestri), talvolta innovativo per il suo precoce interesse nei confronti delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte e il loro acquisto, quasi compulsivo, che lo porta ad esclamare: 'J'ai déjà un bon nombre des croquis et des photographies mais je n'ai jamais assez, je voudrais emporter l'Italie

¹ Jean Paul Milliet (Le Mans 1844 - Parigi 1918), pittore decoratore francese. Non vi è a tutt'oggi uno studio a lui dedicato che implichi la collezione fotografica, ma alcune notizie si trovano sparse nella storiografia sull'arte francese dell'Ottocento. Fu autore di dipinti di storia, pittore decoratore, archeologo e scrittore. Oltre all'autobiografia di cui tratteremo in seguito, Milliet pubblicò alcuni testi sulla ceramica antica, in collaborazione con l'editore parigino Giraudon: J. P. Milliet, *Catalogue des photographies des vases peintes de la collection du Cabinet de médailles de la Bibliothèque Nationale*, Giraudon, Paris, 1894; Idem, *Vases antiques des collections de la ville de Genève, publiés par la section des beaux-arts de l'Institut national genevois*, Paris, A. Giraudon, 1892; Idem, *Études sur les premières périodes de la céramique grecque*, Paris, Giraudon, 1891. Tra le sue opere decorative, la più degna di nota, è un'allegoria dell'Opera nel plafond del foyer del Grand Théâtre de Genève, realizzò inoltre numerose decorazioni per edifici pubblici francesi (Paris, Reims, Rouen).

Notizie riguardo alla sua vita si trovano in <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F22530.php> (20 luglio 2019), sul sito dedicato al patrimonio artistico dell'École des Beaux Arts di Parigi, dove sono conservati due disegni di studio e tre dipinti, tra cui la copia eseguita dal vero dell'affresco di Melozzo da Forlì, *Sisto IV dona udienza a Platina*, in Vaticano, cfr. <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp> (20 luglio 2019), e una tesi di laurea svolta all'università di Ginevra: N. Doublier, *Jean Paul Milliet (1844-1918)*, mémoire, Faculté de Lettres, Genève, 2000.

² 'J'ai à t'annoncer une chose qui va beaucoup te surprendre et t'affliger: tu es condamné par contumace à la déportation dans une enceinte fortifiée et à la perte des droits civiques.' Scrive la madre a Milliet il primo ottobre del 1872, in J. P. Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fouriéristes*, Paris, M. Giard et E. Brière, 1916, vol. II, p. 139.

dans ma valise'.³ La sua vicenda è ancora oggi inedita, così come lo è il cospicuo fondo iconografico conservato nella Fototeca Jacques Doucet all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi: Milliet aveva lasciato la sua collezione fotografica al Collège de France per legato testamentario ma il Collège ha ritenuto opportuno donare la collezione all'INHA nel 2010 poiché più affine ai patrimoni e alle attività culturali dell'istituto.⁴

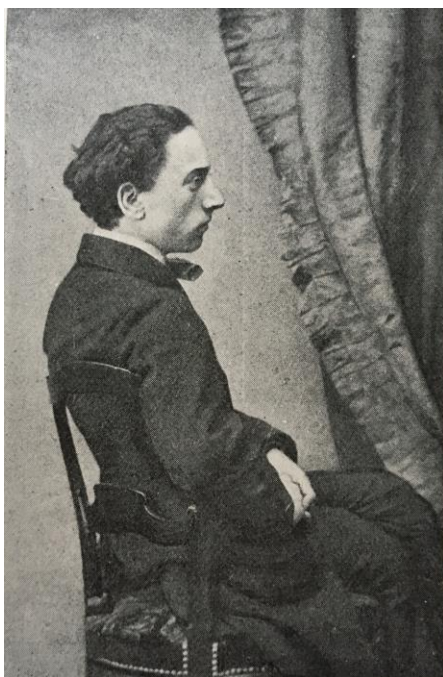


Fig. 1 - Camille Langlade, *Ritratto fotografico di Jean Paul Milliet*, riproduzione fotomeccanica, 8,5x5,5 cm, *Les Milliet*, 1915, t. I, p. 110

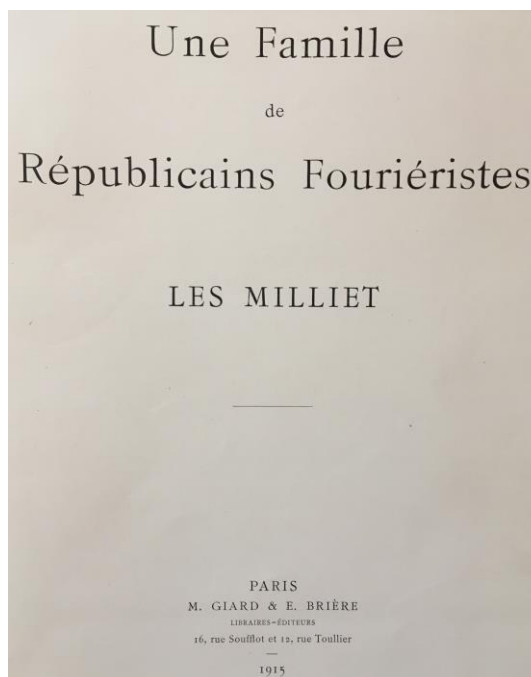


Fig. 2 - Frontespizio de J. P. Milliet, *Les Milliet, une famille des républicains fouriéristes*, Paris, M. Giard & E. Brière, 1915, t. I.

³ Milliet scrive le sue memorie al principio del Novecento: il testo fu pubblicato prima in *livraisons* su *Les Cahiers de la Quinzaine* di Charles Péguy (dal 1909 al 1912), poi in due volumi del 1915 e 1916 mantenendo la suddivisione in libri e all'interno dei libri in capitoli: J. P. Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fouriéristes*, Paris, M. Giard et E. Brière, 1915-1916. 2 voll. Il pittore ricostruisce la storia della sua famiglia a partire dagli antenati, impiegando la corrispondenza come parte integrante dell'impianto narrativo, così che, i viaggi in Italia sono descritti tessendo le lettere che Milliet ha scambiato con i suoi familiari, in particolare con la madre e le due sorelle minori, anch'esse dilettanti d'arte a Parigi. Non ultimo, il testo è illustrato con 268 immagini (183 nel primo volume e 85 nel secondo), un esempio del fatto che ai primi del Novecento, la fotografia fosse ormai entrata a far parte dei contenuti editoriali. La cronaca testuale ricostruita da Milliet si alterna quindi in una ricca *suite* di riproduzioni fotomeccaniche di vario genere: fotografie di famiglia, di architettura, scultura, pittura e vedute, dei propri disegni, schizzi, dipinti, vignette satiriche di stampo giornalistico, immagini di lettere manoscritte, fotoincisioni. I due volumi sono consultabili in digitale su www.gallica.bnf.fr.

⁴ Ho avuto modo di lavorare su una sezione del fondo durante un tirocinio post laurea nel 2012, successivamente, le fotografie e la vicenda di Milliet sono diventate il soggetto della mia tesi di dottorato all'Università di Udine (2017). Il Fonds Paul Milliet (inv. Phot 476) arricchisce dunque l'importante patrimonio fotografico della biblioteca fondata dal collezionista Jacques Doucet nel 1908, le cui collezioni fotografiche constano di circa 750.000 documenti originali datati dal 1850 al 1970, dai negativi su vetro alle stampe, con soggetti d'archeologia, architettura, scultura, pittura, cfr. s. a., *Le fonds photographique. La photothèque de Jacques Doucet: passé, présent, avenir*, in: *Les Nouvelles de l'INHA*, n. 15, (2003), pp. 2-5.

A un secolo dalla sua scomparsa, la figura di Milliet, sebbene rimanga laterale nella Storia della pittura francese, è un'opportunità per affrontare il tema dello scambio culturale tra Italia e Francia, che si manifesta nella sua vicenda personale e in buona parte privata ed è restituito alla Storia e al patrimonio pubblico attraverso il fondo di fotografie e all'autobiografia illustrata. Grazie, infatti, al supporto dei racconti editi nella sua autobiografia, è possibile ripercorrere i suoi viaggi e la sua formazione artistica in cui s'intersecano l'accademia con il gusto francese per i grandi maestri italiani del Quattro e Cinquecento, e la sua esperienza attraverso viaggi di formazione; una formazione che, nel secondo Ottocento, assume una dimensione trasversale grazie all'accumulo di fotografie di riproduzioni di opere d'arte che il giovane pittore porta avanti per tutta la sua esistenza, tanto da lasciare un patrimonio di 6.000 fotografie, su un totale di 9.400 immagini, tra cui incisioni, immagini fotomeccaniche tratte da periodici d'arte (Fig. 2).⁵ A rendere Milliet un esempio concreto del *mélange* culturale tra Italia e Francia, di cui la fotografia è stata un terreno comune di condivisione e circolazione della cultura visuale, è il patrimonio iconografico e letterario a nostra disposizione, la cui analisi fa emergere almeno tre modalità di scambio culturale transnazionale nella sua vicenda. Una modalità prettamente intellettuale, l'approccio dilettesco all'arte in giovinezza, una empirica, durante i viaggi in Italia, e una materiale, costituita dalla circolazione delle fotografie d'arte italiana in Francia.

Il 'vocabolario visivo' dell'artista francese dell'Ottocento

Come sosteneva Ernst Gombrich nel testo *Arte e Illusione*: 'L'artista, al pari dello scrittore, ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà'.⁶ È seguendo l'assunto dello storico austriaco, che identificheremo come 'vocabolario visivo' l'insieme dei modelli di riferimento e dei canali d'influenza che segnarono la formazione di Milliet. Prima di arrivare in Italia, Milliet aveva trascorso quasi dieci anni a Ginevra con la famiglia esiliata per via delle attività del padre nel movimento fourierista.⁷ Milliet si era accostato all'arte, in particolare al disegno, per spontanea attitudine e curiosità: nel 1859, mentre i genitori tentavano di farlo entrare all'École Centrale di Ginevra, aveva iniziato a prendere lezioni di disegno dal pittore ginevrino Leonard Lugardon,⁸ studiando l'arte della grande tradizione italiana attraverso le

⁵ Il Fonds Paul Milliet consta di 9.400 immagini, di cui 6.000 fotografie, ed è suddiviso in sessanta scatole di due formati (piccolo: 50x45x10 cm; grande 50x72x10,5 cm), dove si conservano stampe all'albumina, al carbone, alla gelatina al bromuro d'argento, ma anche incisioni della Regia calcografia di Roma, disegni di oggetti, stampe fotomeccaniche ed estratti di periodici d'arte dell'epoca, quali: *Gazette des Beaux-Arts*, *Le Monde illustré*, la *Gazette archéologique*. I soggetti rappresentati nelle fotografie riguardano l'arte antica, medievale e moderna, con immagini sia di architettura, di scultura, di pittura che di ceramica. La produzione fotografica degli anni 1860-1870 è ben rappresentata e tra i fotografi italiani o attivi in Italia presenti nel fondo citiamo: John Brampton Philpot, Vincenzo Paganori, Pompeo Pozzi, Luigi Sacchi, Robert Rive, Giorgio Sommer, i fratelli D'Alessandri, Paolo Lombardi, Carlo Naya. Numerose sono le fotografie di produzione francese: Baldus, Auguste-Hippolyte Collard, Charles Marville, e molte fotografie acquistate presso l'editore Giraudon con cui Milliet collaborava per le pubblicazioni sulla ceramica antica. Queste informazioni sono desunte dai materiali messi a disposizione dalla fototeca durante il tirocinio.

⁶ E. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1972, p. 106.

⁷ Il filosofo francese Charles Fourier (1772-1837), fu l'ideologo del socialismo utopistico, cui Jean-Joseph Félix Milliet (1811-?) aderì, giocando un certo ruolo a Le Mans, dove fu capitano nell'artiglieria della guardia nazionale. Scrisse delle canzoni di propaganda socialista che gli costarono l'esilio nel dicembre del 1850 e ripartì con la famiglia a Ginevra. La vicenda del padre è narrata da Paul nella biografia. Cfr. Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., pp. 11-54.

⁸ Jean-Léonard Lugardon (Genève 1801-1884), era stato allievo di Antoine-Jean Gros, subendo dunque l'influenza di Jacques Louis David, e allievo di Auguste Dominique Ingres durante i suoi soggiorni di formazione italiani. Il pittore ginevrino, iscritto all'École des Beaux Arts di Parigi nel 1820, incontrò Ingres durante un soggiorno a Firenze nel 1824 e fu, di fatto, il fondatore della pittura di storia nazionale della Svizzera, che solo nel 1815 si era affrancata dalla dipendenza francese. Cfr.

incisioni degli antichi maestri.⁹ In special modo, Lugardon trasmise a Milliet e agli altri allievi che frequentavano il suo atelier, il metodo del confronto visivo attraverso le stampe da incisione: pratica conoscitiva diffusasi fin dal Settecento e che, a Ottocento inoltrato, faceva ormai parte degli strumenti dei *connoisseurs*. Milliet racconta delle celebri incisioni di Marcantonio Raimondi di cui nell'autobiografia pubblica *Les Grimpeurs* d'après Michelangelo.¹⁰

I metodi di Lugardon esercitarono 'une influence décisive sur l'évolution de ma pensée',¹¹ afferma Milliet. Il pittore ginevrino gli trasmise tutto il suo trasporto per i maestri del Rinascimento, insegnandogli l'arte del disegno attraverso la copia delle stampe ma non delle riproduzioni fotografiche, le quali, non solo non lo affascinavano, ma neanche lo persuadevano della loro utilità in ambito didattico.¹² A tal proposito scrive Milliet ormai agli inizi del Novecento: 'La photographie à ses débuts semblait prétendre à remplacer l'art ému des maîtres par des procédés mécaniques et sans âme. Aujourd'hui certains photographes sont devenus de véritables artistes, manifestant leur goût par le choix des motifs et des effets de lumière'.¹³

Dopo l'esperienza ginevrina, Milliet fece ritorno a Parigi, e nel 1863 frequentò l'atelier di Charles Gleyre, dove il rinomato pittore formava 'i nuovi greci'.¹⁴ Come ha recentemente chiarito nei suoi studi Alain Bonnet, la funzione degli *ateliers* privati era quella di completare la formazione pratica di scultura e pittura che non era impartita all'École, risolvendo la questione terminologica degli opposti termini di formazione e apprendimento (*apprentissage*): 'Les jeunes artistes, dans les ateliers privés, étaient des apprentis ou des rapins lorsqu'ils apprenaient les techniques de leur art: ils devenaient des élèves lorsqu'ils entraient à l'École des Beaux Arts pour former leur goût'.¹⁵ Nello stesso anno in cui seguì gli insegnamenti di Gleyre, Milliet entrò nella riformata École des Beaux Arts, i cui obiettivi formativi erano lo studio del disegno praticando la copia dei modelli viventi (*école du nu*) e del modellato *d'après la bosse*.¹⁶ È su questa seconda modalità che conviene soffermarsi per conoscere i riferimenti che segnarono il gusto per l'arte del giovane allievo.

D. Buyssens, *Jean-Léonard Lugardon (1801-1884) et la fabrique européenne des histoires nationales*, in E. Brugerolles (a cura di), *Ingres et ses élèves*, actes du colloque international (Montauban 1999), Montauban, Bulletin Spécial Association Les Amis du Musée Ingres, 1999, pp. 27-36.

⁹ Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., pp. 223-229.

¹⁰ È opportuno ricordare che già da qualche anno circolavano riproduzioni fotografiche delle incisioni di Marcantonio Raimondi tratte dai disegni degli antichi maestri, grazie alla pubblicazione delle fotografie di Benjamin Delessert da parte dell'editore Goupil di Parigi, nel 1853, cfr. Benjamin Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais: accompagné de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, Paris, Goupil & Cie., 1853. Per quanto riguarda invece la fortuna e circolazione delle opere di Michelangelo anche in fotografia, si rimanda ai fondamentali contributi contenuti nel catalogo curato da Alida Moltedo Mapelli: cfr. A. Moltedo Mapelli (a cura di), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del 500 alle campagne fotografiche Anderson*, catalogo della mostra (Calcografia, Roma 1991), Roma, Fratelli Palombi, 1991.

¹¹ Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 228.

¹² 'Je hais la photographie, ajoutait-il, parce qu'elle est inepte et stupide. Elle passe sur les hommes et sur les choses le même niveau, la nature semble laide, parce qu'elle supprime tout ce qui fait la véritable gloire de l'homme et son légitime orgueil.' Cfr. Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 229.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Sull'opera completa di Charles Gleyre il Musée d'Orsay ha allestito una mostra monografica nel 2016: cfr. C. Fabre et al. (a cura di), *Charles Gleyre (1806-1874) le romantique repent*, catalogue de l'exposition (Musée d'Orsay Paris, 2016), London, V&A Publishing, 2016.

¹⁵ A. Bonnet, *La formation pratique dans les ateliers d'artistes au XIX^e siècle*, in F. Nerlich & A. Bonnet, (a cura di), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, pp. 59-69.

¹⁶ Ibidem.

Le regole di apprendimento del disegno stilate da Roger de Piles nel 1708,¹⁷ rimasero in vigore fino alla fine del XIX secolo: si basavano, in sostanza, sullo studio dell'antico attraverso la mediazione di modelli a due dimensioni.¹⁸ Fino alla riforma del 1863, il disegno era stato l'unico insegnamento impartito dalla scuola parigina per tutti gli allievi che si sarebbero dedicati a pittura, scultura e architettura.¹⁹ Nello specifico, *l'école de bosse*, metteva a disposizione degli allievi un importante fondo di gessi: il Musée des études, le cui collezioni si dividevano tra modelli in calco e in *liège* di monumenti antichi, e i calchi in gesso dei basso rilievi o delle statue antiche, oltre alle stampe incisorie e copie di quadri.²⁰ Il primo conservatore di questo museo, fondato nel 1834 dal Ministère de l'Instruction Publique, fu Louis Peisse, che assunse un'opinione critica rispetto al funzionamento tradizionale dell'insegnamento accademico, proponendo di introdurre tra i modelli di studio, fino ad allora limitati all'arte antica, i capolavori dell'arte moderna del Quattro e Cinquecento, e suggerendo inoltre, di restaurare e completare le collezioni d'arte per esporle nella galleria del Palais des Beaux Arts.²¹

La sensibilità di Peisse per l'arte rinascimentale era stata stimolata dal suo soggiorno in Italia nel 1837, dove era stato inviato dal Ministero dell'Interno per seguire una campagna di calchi: Peisse desiderava realizzare un museo che offrisse un panorama il più completo possibile dell'arte italiana attraverso copie di opere dal XIII al XVI secolo. Una prima parte dell'impresa era stata condotta tra il 1834 e il 1836, con la realizzazione di trenta copie di sculture antiche da parte di Clemente Papi e Antonio Banchelli.²² Tutte le altre copie riguardavano sculture 'moderne', nella concezione di Peisse: dieci opere di Michelangelo, tra cui le statue delle tombe dei Medici, tre bassorilievi di Andrea Orcagna in Orsanmichele, il San Giovanni di Lorenzo Ghiberti e le sue porte del Battistero, alcune opere di Donatello, di Luca della Robbia e cinque bassorilievi di Benedetto da Maiano in Santa Croce.²³ Tra il 1837 e il 1838 ebbe luogo la campagna più importante costituendo un considerevole corpus di *moulages* di opere d'importanti maestri dal XIV al XVI secolo, grazie all'insistenza di Peisse nel convincere l'amministrazione che lo scopo del museo fosse la comparazione tra arte antica e moderna.²⁴ Il Musée des études fu poi arricchito,

¹⁷ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

¹⁸ F. Nerlich, *Ateliers privés: enjeux et problématiques pour l'histoire de l'art du XIX^e siècle*, in Nerlich & Bonnet, *Apprendre à peindre*, cit., pp. 15-19.

¹⁹ C. Barbillion, *Introduction à la Grammaire des arts du dessin*, Paris, ENSBA, 2000, p. 15.

²⁰ Aveva ereditato anche alcuni pezzi della collezione dei musei dei monumenti francesi fondato nel 1791 da Alexandre Lenoir. Cfr. A. Bonnet, *Ingres et la réforme de l'École des Beaux Arts de 1863*, in C. Barbillion et. al (a cura di), *Ingres un homme à part*, actes du colloque (Paris 2006), Paris, École du Louvre, 2006, pp. 56-57.

²¹ Ibidem. L'idea di Peisse era di esporre le copie in gesso senza più limitarsi più solo all'antico, ma di comprendere anche il vasto campo della scultura e dell'architettura moderne: diede così una funzione storicistica al Musée des études: il museo aprì al pubblico e continuò ad arricchirsi non solo con le copie inviate dai *pensionnaires* del Prix de Rome, ma anche con copie di dipinti commissionate sia dall'École che dal Ministère de l'Instruction Publique. Il museo aveva all'epoca una grande importanza sia per i professori sia per gli studenti tanto che nel 1881 fu pubblicato il catalogo, cfr. École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, *Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881.

²² N. Laneyrie-Dagen, *Louis Peisse et le Musées de modèles à l'École des Beaux Arts*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, (1985), pp. 217-241.

²³ Ibidem.

²⁴ In calce all'articolo di Laneyrie-Dagen, si trova anche il catalogo dei moulages a cui vengono aggiunte le copie dei dipinti fatte eseguire da Blanc successivamente, per il Musée des copies. Cfr. Ivi, pp. 234-241.

tra gli anni Sessanta e Settanta, dalle copie di dipinti di antichi maestri, commissionate da Charles Blanc per il Musée des copies.²⁵

Erano questi, alcuni dei modelli visivi su cui Milliet aveva plasmato il proprio sguardo culturale: traduzioni e copie di opere antiche e moderne, cui si somma l'osservazione dal vero delle collezioni del Musée du Louvre, dove si recava costantemente, e ovviamente, le fotografie, che da parigino di metà Ottocento conosceva e consumava ben prima dei suoi viaggi in Italia.

L'artista viaggiatore dell'Ottocento

Il tema del viaggio per gli artisti si era affermato già dalla metà del XVIII secolo, con il Grand Tour, quando negli anni Quaranta dell'Ottocento, emerse l'immagine dell'artista bohémien, diventando il simbolo dell'artista indipendente nei successivi anni Sessanta, prima di essere ufficializzata negli anni Ottanta fino a diventare un cliché culturale: anche nella pubblicistica illustrata l'artista era rappresentato come un nomade, con gli strumenti del mestiere sulle spalle e non più chiuso nell'atelier o intento nella comune pratica della copia nelle sale di un museo.²⁶

Milliet si pose a cavallo tra queste due figure: dopo aver sperimentato l'*atelier* ed essere entrato all'Accademia, i viaggi di formazione gli permisero di porsi a tu per tu con la tradizione italiana dei grandi maestri del Quattro e Cinquecento e di costruire la sua personalità di *connoisseur* anche in virtù delle immagini collezionate nel corso dei viaggi e della sua vita intera.

Potremmo dunque descrivere la personalità di Milliet in tre diverse sfaccettature: quella dell'artista viaggiatore *tout court*, che lo rende esemplare di una pratica comune nel panorama del viaggio d'artista nel XIX secolo, mentre un aspetto più stringente rispetto al contesto storico degli anni Settanta lo identifica come artista repubblicano.²⁷ Difatti, come già detto in precedenza, in Milliet l'appartenenza politica è un aspetto di primo piano: il padre, cantante fourierista, fu costretto all'esilio dopo i moti del 1851 (l'appellativo di fourieristi si ritrova in bella mostra già dal titolo della biografia *Une famille des républicains fouriéristes*). Repubblicano di 'nascita' dunque, Milliet fu un rivoluzionario che partecipò alla Comune di Parigi nel 1871, scopri di essere stato arrestato in contumacia l'anno seguente, mentre già si trovava a Roma per il suo terzo soggiorno italiano, Milliet, spaventato dalla deportazione (i comunardi furono arrestati e deportati in Nuova

²⁵ Del progetto di Blanc tratteremo in seguito poiché Milliet realizzò per Musée des copies, la copia di un affresco in Vaticano.

²⁶ A. Bonnet, *L'atelier sur la route, incitation au voyage dans le cadre de la formation des artistes*, in A. Bonnet (a cura di), *Art et transmission*, Rennes, Université Presse de Rennes, 2014, pp. 19-27. Sul tema del viaggio degli artisti e conoscitori nell'Ottocento, data la corposità della letteratura in merito, citiamo solo alcuni rilevanti e recenti contributi tra i più prossimi al nostro ambito di studio: Gilles Bertrand, *Europei in viaggio nell'Italia dei musei dopo l'Unità, il caso dei francesi, da Hébert ai lettori dei Baedeker*, in Sandra Costa, Paolo Callegari, Marco Pizzo (a cura di), *L'Italia dei musei 1860-1960*, Bononia university press, Bologna, 2018, pp. 181-191; Alessandra Tiddia e Virginia Bertone (a cura di), *Viaggio in Italia, i paesaggi dell'Ottocento dai Macchiaioli ai Simbolisti*, Milano, Electa, 2018; Tiphaine Larroque & Claire Le Thomas (a cura di), *Voyages d'artistes entre tradition & modernité*, Strasbourg, Presse Universitaire de Strasbourg, 2016; Giovanna Calvenzi, *Voyage en Italie, protagonistes et héritiers*, in Paul Di Felice et al. (a cura di), *Café-Crème 1984-2014, visual culture*, Luxembourg, Café Crème, 2014, pp.98-103; Véronique Meyer & Marie-Luce Pujalte-Fraysse (a cura di), *Voyage d'artistes en Italie du Nord (XVIe - XIXe siècle)*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010.

²⁷ 'définir l'artiste sous un régime républicain', scrive Alain Bonnet, descrivendo quella figura che si affermò proprio in quei decenni soprattutto dopo l'istituzione, nel 1874, del Prix de Salon e poi delle borse di viaggio messe a disposizione dallo Stato francese: questa formula d'incoraggiamento nei confronti degli allievi d'arte rappresentò un cambiamento importante rispetto all'artista accademico, facente parte d'istituzioni gerarchiche in cui tutti condividevano gli stessi valori e gli stessi modelli estetici e formali, cfr. Bonnet, *L'atelier sur la route*, cit., p. 20.

Caledonia), decise di restare nella Città Eterna convertendo la sua permanenza in esilio volontario, fino all'armistizio del 1879.

Una terza caratteristica, a noi più cara in questo testo, lo denota quale precoce collezionista di fotografie. Precoce non tanto rispetto ad altri artisti collezionisti di fotografie, tra i quali in ambito francese è bene citare Gustave Moreau e August Rodin,²⁸ ma piuttosto rispetto al mercato fotografico nazionale e internazionale delle fotografie e nello specifico delle riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Certo, Milliet acquistò le fotografie che oggi compongono il fondo conservato nella fototeca Doucet nel corso della sua intera vita, ma il focus della nostra ricerca mira ad individuare fotografie acquistate durante i viaggi in Italia e in special modo alle fotografie di pittura, in un periodo (la seconda metà degli anni Sessanta e i primi Settanta) in cui i fotografi incontrarono non poche difficoltà nel fotografare le opere pittoriche, fossero queste dipinti o affreschi, sia per motivi prettamente tecnici,²⁹ sia per motivi burocratici e diplomatici legati alle restrizioni imposte dagli organi di tutela del patrimonio artistico.³⁰

Riguardo al mercato fotografico italiano, quando Milliet all'inizio del Novecento ripensa al periodo in cui attraversò il Bel Paese, scrive: 'Les photographies des chefs-d'œuvres n'étaient pas alors répandues partout',³¹ cogliendo uno dei nodi centrali di quel periodo in cui la fotografia non era ancora stata in grado di soddisfare interamente l'esigenza dei conoscitori di dotarsi d'immagini fotografiche delle opere d'arte. Nello stretto giro di anni in cui Milliet compie i primi due soggiorni in Italia, 1866-1869, sebbene le grandi città avessero in attività ateliers importanti, le fotografie di opere d'arte non erano presenti sul mercato in maniera sistematica come avvenne dagli anni Settanta in poi, e sempre più, grazie all'evoluzione delle tecniche fotografiche ed in particolare con l'introduzione della gelatina al bromuro

²⁸ Nella casa museo Gustave Moreau (1826-1898) a Parigi, è stato inaugurato nel 2015 le cabinet d'arts graphiques, dov'è possibile consultare il patrimonio iconografico dell'artista: disegni, incisioni fotografie e una parte della biblioteca, cfr. M. Tanaka, *Estampe et photographie dans la collection de Gustave Moreau*, in: *Revue de l'art*, 182 (2013), pp. 53-60. Un altro esempio celebre di collezione fotografica d'artista francese vissuto tra Ottocento e Novecento è senza dubbio quella dello scultore Auguste Rodin (1840-1917), oggi conservata presso l'omonimo museo, che conserva circa 25.000 fotografie, di cui 7.000 sono state raccolte dall'artista, cfr. H. Pinet, *Rodin et la photographie*, catalogo della mostra, (Musée Rodin, Parigi, 2007), Parigi, Gallimard, 2007.

²⁹ I limiti imposti dal negativo al collodio nella riproduzione di soggetti a colori erano ancora predominanti negli anni Sessanta, poiché in stampa si verificava un'inversione dei colori: il blu diventava bianco e il rosso diventava nero. Scrive a tal proposito Dorothea: 'Early photography not only reduced colour to black and white, but inversed the appearance of the different tones: the human eye is accustomed to see yellow as light tone which can appearance to a light grey, blue and red as dark tones to nearly black. In early photography, blue came out white, red and yellow appeared black. That was the reason why most photographers concentrated on the reproduction of (monochromatic) drawings and graphics', cfr. D. Peters, *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in C. Caraffa, *Photo Archive and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2011, p.131.

³⁰ Il dibattito sulla legittimità o meno della camera oscura come *medium* per la riproduzione delle opere d'arte, investì tutta Europa, creando opposti schieramenti tra chi la riteneva un'invenzione che avrebbe rotto i confini spazio temporali tra gli oggetti facendo circolare la loro immagine riprodotta (l'immagine veridica della luna fu il primo pensiero per François Arago, mentre presentava l'invenzione di Daguerre a l'Académie des Sciences di Parigi) e chi la considerava un affronto alle arti, per la sua intrinseca meccanicità. Su questo ampio tema si rimanda ad alcuni fondamentali testi di riferimento: P. Grenier, *La résistance à la photographie en France au XIXème siècle: les publications d'histoire de l'art* in C. Caraffa, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 27-43 (in particolare anche la nota 5 p. 28 presenta un regesto bibliografico sul tema); M. Miraglia, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2011; A. Hamber, *A higher branch of the art: photographing the fine arts in England 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996.

³¹ Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 261.

d'argento dal 1880.³² Uno dei motivi principali del 'ritardo' del censimento fotografico del patrimonio artistico nazionale, oltre all'aspetto prettamente tecnico, fu dovuto alla difficoltà di intraprendere delle campagne fotografiche nelle collezioni museali pubbliche perché tale attività richiedeva permessi ad hoc, finché non fu regolamentata a livello nazionale con il decreto regio del 1867.³³ Un esempio concreto di ciò è dato dall'esperienza dei fratelli Alinari, il cui catalogo passò dai 2.794 soggetti nel 1873 a 4.060 soggetti nel 1887.³⁴ Tuttavia, dobbiamo tenere presente che, nonostante lo sviluppo della produzione delle fotografie d'arte abbia avuto maggior impulso dagli anni Settanta in poi, il mercato fotografico e in esso gli scambi tra Italia e Francia, erano già in essere dai primi anni Cinquanta, stimolati anche dalla partecipazione dei primi fotografi alle Esposizioni Nazionali di Londra e Parigi, nel 1851 e 1855: i Fratelli Alinari intrattennero rapporti commerciali coi fratelli Bisson già nel 1855, così come con il Daziario, sempre a Parigi.³⁵ Ancor più, questo interscambio maturò con l'iniziativa commerciale di Adolphe Giraudon che aprendo la sua biblioteca fotografica a Parigi nel 1877, divenne uno dei maggiori mercanti di fotografie dell'epoca, creando una rete di corrispondenti in tutta Europa e mettendo a disposizione del pubblico una proposta sempre più esaustiva di riproduzioni fotografiche di opere d'arte.³⁶

La 'geografia degli artisti'

Le rotte d'interesse tracciate da Milliet e di cui ha lasciato testimonianza sia testuale sia visiva, consentono oggi di ricostruire la formazione di una personalità con un comportamento peculiare nei riguardi della fotografia, o meglio delle fotografie. Non si tratta soltanto della pratica dell'accumulo e dell'impiego delle riproduzioni fotografiche come modello per lo studio dell'arte italiana, ma si tratta anche del percorso intrapreso dalle fotografie una volta approdate nelle mani di Milliet. Difatti, durante i suoi spostamenti in Italia, egli era solito alleggerirsi dalle fotografie, spedendole a sua madre e alle sue due sorelle a Parigi.

Paul Milliet arriva in Italia per la seconda volta nel settembre del 1868, dopo aver trascorso l'estate a Parigi lavorando al suo primo dipinto, l'*Hamadryade*; il paese che si è momentaneamente lasciato alle spalle attraversa una fase di quiete prima della tempesta: il regime bonapartista ostenta il mantenimento della pace per conservare il controllo del parlamento e non mettere in agitazione gli ambienti degli affari, ma di fatto, la minaccia dell'esercito tedesco che ha appena schiacciato quello austriaco (3 luglio), mostra tutta la sua potenza che sfocerà nella guerra franco-prussiana del 1870. Il conflitto porterà al crollo dell'Impero e alla nascita della III Repubblica francese (Fig. 3).³⁷

³² Cfr. L. Tomassini, *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del 'bel paese' fra cultura e mercato*, in C. A. Quintavalle & M. Maffioli, (a cura di), *I fratelli Alinari fotografi a Firenze, 150 anni che illustrano il mondo, 1852-1920*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 147-215.

³³ La notizia del regio decreto è stata pubblicata da Chiara Migliorini in un articolo specificatamente dedicato alle attività fotografiche all'Accademia di Belle Arti di Firenze: cfr. C. Migliorini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze* in: *AFT - Archivio Fotografico Toscano*, n. 10, (1994), 19, pp. 43-51.

³⁴ Tomassini, *L'Italia nei cataloghi*, cit., p. 199-203.

³⁵ W. Settimelli, *'Caro Mazzoni, porta quelle foto ai Bisson...'* Un gruppo di straordinarie lettere sui rapporti tra i fotografi francesi e gli Alinari, in: *Fotologia*, n. 18-19, (1997), pp. 19-25.

³⁶ M. Le Pelley Fonteny, *Adolphe et George Giraudon, une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy édition d'art, 2005; M. Le Pelley Fonteny, *Alinari e Giraudon: una storia parallela*, in A. C. Quintavalle & M. Maffioli, cit., pp. 71-85.

³⁷ D. Barjot et al. (a cura di), *Storia della Francia dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 329-337.



Fig. 3 - J. P. Milliet, dipinto di *Hamadryade*, riproduzione fotomeccanica, 23,5x13,5 cm, *Les Milliet*, 1915, t. I, pl. XXVII.

Quando giunge nella penisola ha con sé un'unica guida: 'c'est le gros volume de Vasari, *Vite de' Pittori*, c'est mon bréviaire'.³⁸ Milliet scrive alla madre: 'En Italie, chaque ville a son peintre. C'est à Milan et à Saronno qu'il faut étudier Luini'.³⁹ È così che la storia della pittura conosciuta da Milliet e filtrata dalla sua esperienza formativa e dalla lettura del Vasari, si trasforma da storia biografica dei pittori a storia geografica, intessendo una mappa del suo personale *Grand Tour*, dove ogni sosta si svolge alla ricerca del grande maestro più celebre. La necessità di una testimonianza visiva però, lo spinge a cercare materiali iconografici, *in primis* le fotografie, che acquista e spedisce a casa a Parigi in un continuo accumulo

³⁸ Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 351.

Il fatto che un pittore nel suo viaggio di formazione portasse con sé le *Vite* non stupisce, dato che la riflessione sull'opera del Vasari costituiva un nodo cruciale della cultura del tempo, quando «le *Vite* venivano lette alla luce di problemi contemporanei» e consigliate da William Blundell Spence come 'lettura serale per familiarizzare con quegli *Old Masters*, la cui ricezione poteva essere ancora ostica per il suo pubblico di viaggiatori un po' sprovveduti, ma danarosi', cfr. D. Levi, *Mercanti, conoscitori 'amateurs' nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 38 (1989), pp. 105-116; la citazione è tratta da William Blundell Spence, *The Lions of Florence and its environs*, Firenze, Le Monnier, 1852, p. 21. Per un approfondimento si veda D. Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 85-149.

Milliet non indica di quale edizione delle *Vite* si tratti, anche se il fatto che riporti il titolo in italiano, fa pensare che avesse con sé un'edizione italiana. Tuttavia la prima traduzione integrale era già uscita in Francia tra il 1839 e il 1842, a cura di Leopold Leclanché, cfr. L. Leclanché & P. A. Jeanron, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes, par Giorgio Vasari*, Paris, Tessier, 10 voll., 1841-1842.

³⁹ Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 351.

d'immagini che riproducono, documentano, ricordano i suoi viaggi e costruiscono un immaginario visuale, codificato sul gusto soggettivo del pittore ma anche su ciò che la produzione fotografica italiana, a quel tempo, aveva da offrire: quando, infatti, Paul si reca a Saronno per ammirare gli affreschi di Bernardino Luini nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, si stupisce che ancora non esistessero riproduzioni fotografiche di questi capolavori.⁴⁰

L'itinerario del secondo viaggio comprende Milano, dove Milliet rivolge un'attenzione particolare agli affreschi di Luini in San Maurizio Maggiore, Padova e la visita alla cappella degli Scrovegni di Giotto, di nuovo Firenze dove si concentra sui cicli d'affreschi nelle chiese, in particolare quelli tardogotici del Cappellone degli Spagnoli di Santa Maria Novella come testimoniano anche alcune fotografie del fondo.⁴¹ Si reca poi a Roma dove finalmente affronta i capolavori di Raffaello e Michelangelo e infine Orvieto, nel gennaio del 1869, dove visita la cappella di San Brizio nel Duomo affrescata da Luca Signorelli e di cui acquista quaranta fotografie di piccolo formato dal fotografo locale Luigi Armoni.⁴²

Le fotografie che riproducono opere pittoriche nel Fonds Milliet sono all'incirca milleduecento e presentano un panorama a tutto tondo della Storia della pittura italiana da Giotto a Tiepolo, anche se maggiormente riferite al Quattro e Cinquecento. La corrispondenza tra i racconti di viaggio e le fotografie presenti nella collezione è stretta poiché i maggiori quantitativi, riguardano opere collocate nelle città che Milliet ha visitato anche più volte nel corso dei suoi viaggi: quarantacinque soggetti milanesi, quaranta veneziani, duecentosedici fiorentini, centossessanta romani, e così via. Questi numeri quantificano e qualificano gli acquisti di Milliet assecondati dal suo gusto personale, oltre che dalla disponibilità di riproduzioni fotografiche di opere d'arte sul mercato.

Il collezionista di fotografie: gli affreschi di Giotto a Padova e le fotografie di Carlo Naya

Lo scambio culturale tra Italia e Francia si concretizza materialmente nell'esperienza di Milliet attraverso la sua collezione fotografica che, se analizzata in parti o casi specifici, restituisce una sorta di percorso circolare intrapreso dagli oggetti fotografici: come nel caso che andremo ad illustrare di seguito, sono presenti nella sua collezione delle fotografie acquistate durante i viaggi in Italia, e spedite alle sorelle a Parigi come modello di studio e materiale iconografico e che, infine, sono

⁴⁰ Dal racconto di Milliet non è chiaro se per la mancanza di documentazione fotografica si riferisca specificatamente agli affreschi di Luini o a quelli della cupola eseguiti da Gaudenzio Ferrari che cita successivamente nella stessa lettera. Cfr. *Lettre de Paul à sa mère*, septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., pp. 353-354.

Sulla scarsità di repertori fotografici del patrimonio artistico del nord Italia in questi anni, Donata Levi scrive a riguardo della sollecitata ricerca di fotografie da parte di Cavalcaselle, che il numero di fotografie relative al patrimonio pittorico in Nord Italia doveva essere ancora limitato alla fine degli anni Sessanta, quando egli stava lavorando al suo *History of Painting in North Italy*, in D. Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in A. M. Spiazzi & E. Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze*, atti della giornata di studi (Venezia 2008), Vicenza, Terra Ferma, 2010, pp. 23-33.

⁴¹ Un'attenzione particolare, argomento che riprenderemo anche in seguito, è riferita alla pittura medievale: sono infatti descritti nei racconti e testimoniati ancor più dalle fotografie, le opere di Spinello Aretino, Andrea di Bonaiuto, Buffalmacco, Cimabue, Gentile da Fabriano, Giotto con quarantanove fotografie, Taddeo Gaddi, Ambrogio Lorenzetti, Andrea Orcagna, Pisanello, fino a Beato Angelico presente in quarantacinque fotografie.

⁴² Il secondo viaggio italiano è descritto da Milliet nel terzo libro del primo volume, Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit. pp. 349-367. Per un'analisi più approfondita degli itinerari di Milliet e della collezione fotografica si rimanda alla mia tesi di dottorato, cfr. C. Naldi, *Fotografare les grand maîtres. Spunti dalla collezione fotografica del pittore francese Jean Paul Milliet (1844-1918)*, tesi di dottorato Università di Udine, ottobre 2017.

confluite nella sua collezione; queste fotografie ‘viaggiate’ accelerano un percorso di conoscenza da parte dei fruitori (Milliet e le sorelle, giovani dilettanti d’arte, soprattutto Louise). Della ricca vicenda di Milliet, l’episodio della visita alla cappella degli Scrovegni a Padova e l’acquisto delle fotografie di Carlo Naya, di cui diamo conto di seguito, è ben rappresentativo dello schema di comportamento affermatosi tra i conoscitori d’arte grazie alla produzione e circolazione delle fotografie. Nel febbraio del 1868, Guglielmo Botti presentò il suo progetto di restauro della Cappella giottesca che sarebbe stato eseguito tra il 1869 e il 1871: di fatto Milliet, arrivando a Padova alla fine di settembre del 1868, ebbe modo di vedere gli affreschi subito prima dell’intervento conservativo e dunque nello stato in cui erano stati fotografati dall’obiettivo di Carlo Naya (Fig. 4).⁴³ Scrive Milliet a proposito della tappa padovana:

Je reste là pendant des heures dans une sorte d’extase, et il me semble que Giotto vient s’asseoir près des moi, en silence, et qu’il me prend par la main. Mais je suis bientôt dérangé de mes rêves par quelque visiteur imbécile, curieux et pressé, qui veut avoir tout vu en un quart d’heure et qui s’en va sans avoir rien compris. Les anglais admirent de confiance : leur guide leur dit d’admirer. Les Français sont plus sots, ils blaguent Giotto: ‘Voyez donc ces Chinois-là. Quelles grimaces! Ils ont l’air de rire au lieu de pleurer. Sont-ils laids! Sont-ils laids’ – Et moi de répliquer tout bas : Sont-ils bêtes!.⁴⁴



Fig. 4 - J. P. Milliet, *croquis d’après Giotto*, riproduzione fotomeccanica, 8x6 cm, *Les Milliet*, 1915, t. I, p. 559.

A parte il riferimento alla rapidità della visita (che molto ricorda quelle odierne), il commento di Milliet descrive degli avventori non necessariamente colti, un sentire

⁴³ Carlo Naya (Vercelli 1816-Venezia 1882), iniziò l’attività di fotografo a Venezia nel 1857 e presto divenne noto a Parigi e a Londra partecipando alle Esposizioni Universali del 1851 e 1855, le fotografie degli affreschi di Giotto della cappella degli Scrovegni furono, infatti, presentate all’Esposizione di Parigi del 1867. Sulla vicenda della campagna fotografica nella cappella padovana si rimanda ai testi di S. Filippin, *Carlo Naya e la Cappella degli Scrovegni di Padova*, in C. Caramanna et al (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie della produzione dell’opera d’arte*, atti delle giornate di studio (Padova 2008), Padova, Cleup, 2011, pp. 225-236.; S. Filippin, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova, la prima campagna fotografica tra mercato e conservazione* in: *AFT - Archivio Fotografico Toscano*, 25 (2009), pp. 18-30.

⁴⁴ Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 351.

nei confronti dei pittori medievali ben concorde con lo stato della critica d'arte dell'epoca, in cui si denota lo scarto di gusto tra gli inglesi, tra i primi a riportare in auge la pittura del Trecento, e i francesi appunto, così allibiti di fronte ai volti della cappella dell'Arena da burlarsi del grande maestro. Milliet è così convinto della grandezza della pittura giottesca, soprattutto nell'espressione dei sentimenti, che fantastica di suggerire al conte de Nieuwerkerke (direttore des Beaux Arts) di acquistare la cappella allora in vendita: 'La chapelle de l'Arena est à vendre. Toujours naïf' – scrive ancora alla sorella –, alla quale racconta che il municipio di Padova offre centomila franchi, ma che ce ne vorrebbero dieci volte di più e aggiunge che 'notre pauvre Louvre' si farà scappare l'occasione ma 'Je voyais déjà la chapelle de Giotto transportée dans la grand cour du Louvre. L'opération ne serait pas facile, mais je ne la crois pas impossible. Et dire qu'il ne se trouvera pas un amateur intelligent pour m'envoyer deux cents mille francs!'⁴⁵

E così fece: il giorno stesso scrisse a Nieuwerkerke informandolo della rara occasione di acquistare la piccola chiesa affrescata da Giotto, pittore che avrebbe molto desiderato veder rappresentato così splendidamente al Louvre. Per legittimare il suo entusiasmo, Milliet lascia parlare una voce autorevole, citando il contributo di Augustin Joseph du Pays: 'Cette chapelle est un des monuments les plus précieux de l'art de la peinture. C'est ici, ainsi qu'à l'Église Saint-François d'Assise, qu'il faut étudier le grand initiateur de l'art moderne'.⁴⁶ Non seguì risposta da parte del futuro direttore del Louvre, ma è comunque interessante rilevare il pensiero del pittore nel figurarsi i cicli di affreschi padovani come adatti ad arricchire le collezioni del Louvre: d'altra parte, la pittura ad affresco era proprio il genere di opera che mancava nel grande museo, centro nevralgico della didattica dell'arte in Europa.⁴⁷

Tra i materiali fotografici di Milliet, vi sono le fotografie di Carlo Naya del ciclo di affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova: si tratta di materiali che sollecitano possibili speculazioni non solo per il loro numero,⁴⁸ ma anche per come oggi si presentano questi oggetti. Molte delle stampe fotografiche, infatti, riportano appunti manoscritti intorno al cartone originale montato dal fotografo come supporto secondario, su cui il pittore ha annotato informazioni inerenti soprattutto i dettagli cromatici delle composizioni giottesche. Quest'azione sugli oggetti fotografici da parte dell'artista, denota sia la volontà di prolungare la restituzione di conoscenza di queste immagini sul lungo periodo, sia il fatto che, questa precoce riproduzione fotografica degli affreschi di Padova è un esempio

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ La citazione di du Pays è tratta dal suo *Itinéraire descriptif*, cfr. A. J. Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris, Hachette, 1855, p. 164, in Lettre de Paul à M. le Directeur des Beaux Arts, 30 septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 358.

In una lettera a Paul, del dicembre dello stesso anno, la madre lo informa di aver trascorso assieme alla sorella Louise, una serata in compagnia di Monsieur Gleyre e di averlo messo al corrente della vicenda della cappella padovana e di avergli anche parlato delle fotografie ricevute, cfr. Lettre de Madame Milliet à son fils, Paris décembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 383.

⁴⁷ Prosegue Milliet nella lettera: «Pillées par Overbeck, ces fresques ont été religieusement étudiées par Ingres et par Flandrin qui n'ont pas dédaigné d'y faire de larges emprunts», Ibidem.

La questione dello studio, 'il faut étudier' come ha scritto anche du Pays, è un'espressione ricorrente in Milliet: non descrive per lettera i capolavori di Donatello e Mantegna visti sempre a Padova perché 'j'ai préfère les étudier le crayon à la main', cfr. Lettre de Paul à sa mère, Padoue septembre-octobre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 357-358. Affronteremo in seguito la problematica dell'affresco come lacuna da colmare nel *parterre* universale della pittura, parlando del progetto di Charles Blanc del Musée des copies, già attivo dal 1863.

⁴⁸ Si tratta, infatti, di trentasette soggetti sui cinquantanove ripresi dal fotografo: sono stampe all'albmina (27x31 cm) montate su un supporto secondario (40x47.5 cm), datate come da didascalia al 1865; le fotografie non hanno un numero di catalogo perché al momento delle mie ricerche il fondo era in via di inventariazione.

probante di quel *deficit* della diversa attinicità dei colori, tipico della fotografia al collodio, come si è già accennato in precedenza.⁴⁹

In una lettera inviata da Padova alla sorella Louise, Milliet descrive così il personale slancio nei confronti di Giotto:

Si je t'ai donné l'envie de connaître Luini, combien je désire plus encore que nous revenions ensemble étudier Giotto. C'est un génie d'une bien autre portée, comme élévation morale et comme profondeur d'expression. Peut-être est-il plus difficile à comprendre sans étude préalable, parce qu'il est plus loin de nous. Il a des faiblesses et des ignorances, mais comme on oublie facilement tout cela, quand on est arrivé à l'entendre. Giotto me fait penser au petit Jésus endormi de la *Vierge au Voile* de Raphaël: il a toute la grâce e l'enfance, avec une gravité sereine, et je ne sais quoi de divin.⁵⁰

In questa fase del viaggio, Milliet è frequentemente in contatto con la sorella Louise, che seguendo il suo consiglio si reca al Louvre per copiare la figura di Gesù dell'*Adorazione dei magi* del Luini. Scrive la giovane a proposito delle impressioni che le sono arrivate da Padova:

Tu nous fais bien envie avec tes descriptions des fresques de Giotto, il me semble les voir, ce doit être bien beau...Ton enthousiasme n'est pas partagé par Fernand. Il prétend que ton imagination te fait voir des tas de choses auxquelles le peintre n'a jamais pensé. Il ne comprend pas le plaisir qu'on peut trouver à contempler de pareils griffonnages.⁵¹

E continua nella lettera successiva:

Nous avons reçu la fameuse caisse. Tu dois t'être ruiné en photographies. Tant mieux! Tu nous reviendras plus vite. Tout cela m'a paru bien beau, mais ce que j'aime le mieux ce sont tes dessins. Je crois que M. Perrin en sera joliment content. Les allégories de Giotto m'ont beaucoup plu, quoique elles ne soient pas toutes très claires: la Prudence est assise à un comptoir et regarde sa montre? Je ne vois pas ce qu'elle a de prudent. L'Imprudence est un sauvage ventru tenant une masse, je ne vois pas ce qu'il a d'imprudent.⁵²

Louise ha sotto gli occhi le fotografie degli Scrovegni di Carlo Naya che Paul le ha inviato,⁵³ il suo incontro con Giotto avviene, dunque, attraverso le riproduzioni fotografiche e non tramite la contemplazione dal vero degli affreschi sui quali avanza delle riserve per alcune scelte iconografiche nella rappresentazione delle allegorie. Anche il fratello Fernand manifesta la sua incomprensione per la passione di Paul e per il piacere che prova nel contemplare 'dei simili scarabocchi'. Chissà che la resa delle immagini non abbia influito sull'impressione scaturita. Ad ogni modo, riteniamo l'esempio di questa vicenda privata sintomatico dello scenario dell'epoca segnato da continue intersezioni e rimandi tra la cultura italiana e quella francese, dove le fotografie s'impongono come veicolo privilegiato di una conoscenza visiva. Milliet viaggiando legge Vasari, e unisce la contemplazione dal vero delle opere all'osservazione di fotografie prodotte dai fotografi italiani o attivi in Italia: la

⁴⁹ Ciò nonostante, le fotografie di Naya erano state ben recensite, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, dallo scienziato Luigi Borlinetto, che l'anno successivo avrebbe pubblicato il suo *Trattato generale di fotografia*, cfr. L. Borlinetto, *Trattato generale di fotografia*, Padova, Stabilimento Nazionale di Prosperini, 1868.

⁵⁰ Lettre de Paul à Louise, 30 Septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 357.

⁵¹ Lettre de Louise à son frère, Paris, 7 octobre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 359.

⁵² Lettre de Louise à son frère, Paris octobre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 359.

⁵³ Come conferma la risposta di Paul: 'Tu me demandes des explications sur les Allégories de Giotto dont je t'ai envoyé les photographie', e prosegue con una lunga descrizione iconografica della Prudenza, Folli, Giustizia e Ingiustizia.

circolazione di queste fotografie, per sua stessa volontà, innesca un cortocircuito di conoscenza nelle giovani sorelle che, come lui e tutta quella generazione di artisti e conoscitori, frequentano il Louvre quale spazio didattico per eccellenza dell'arte in genere e, nello specifico, dell'arte italiana. La portata culturale di questa vicenda si offre, attraverso l'autobiografia di Milliet e il suo fondo fotografico conservato nella Fototeca Doucet, come caso di studio degli scambi culturali tra Italia e Francia nel secondo Ottocento, in cui la storia dei patrimoni, dell'arte e del gusto, si esplicano in continui rimandi e corrispondenze.

Difficile stabilire il tipo d'influenza esercitato dalle fotografie sull'arte di Milliet, poiché servirebbe uno studio approfondito della sua attività artistica congiuntamente all'analisi del fondo fotografico, piuttosto, possiamo evidenziare il ruolo che i viaggi e le fotografie hanno avuto sulla sua conoscenza dell'arte e della Storia dell'Arte. Il suo personale Grand tour unito all'acquisto incessante di fotografie, gli ha, infatti, permesso di sviluppare la passione per 'mes amis les Primitifs':⁵⁴ una passione che nell'Ottocento era più nelle corde degli inglesi che dei francesi. Certo, la pittura medievale era ben conosciuta in Francia già all'inizio del XIX secolo grazie alle acquisizioni di Dominique Vivant Denon durante le spoliazioni napoleoniche nel 1802,⁵⁵ ma le linee di gusto dettate dall'ambito accademico e in particolare dal celebre Prix de Rome, erano molto ferree sui programmi e i modelli artistici da seguire, prevedendo lo studio dei soli grandi maestri del Quattro e Cinquecento.⁵⁶ Il percorso di formazione individuale invece, permise a Milliet di misurarsi senza limitazioni con l'arte italiana e stabilire delle gerarchie di gusto assecondando il suo sguardo culturale: le molteplici fotografie di soggetti pittorici medievali in suo possesso, ne sono la riprova.

Da un'attenta analisi quantitativa e qualitativa delle consistenze delle fotografie e dei soggetti pittorici nel Fonds Milliet (circa 1200 immagini), risulta che le scelte critiche e di gusto negli acquisti, oltre che alle opere dei Primitivi, sono in gran parte rivolte all'arte italiana Quattro e Cinquecentesca e i tre quarti del corpus è composto da opere conservate in Italia e per la maggior parte distribuite in Toscana e nel Lazio; su tutte primeggiano le opere fiorentine. Raggruppando i soggetti artistici rappresentati nelle fotografie per singola città di ubicazione, si evince che i maggiori quantitativi insistono su quei centri che Milliet ha visitato anche più volte nel corso dei suoi soggiorni italiani: Milano (45 soggetti), Venezia (40), Firenze (216), Roma (160), Napoli (7). Una porzione è stata acquistata presso l'editore fotografico Giraudon: sono in tutto 118 le fotografie che riportano il timbro dell'editore parigino.

⁵⁴ Milliet si recò nuovamente a Firenze nell'autunno del 1868: 'au milieu des mes amis les Primitifs', scrisse alla sorella Louise, cfr. Lettre de Paul à Louise, Florence octobre 1868, in Milliet, Les Milliet, vol. 1, cit., p. 367.

⁵⁵ Sulla vicenda specifica si rimanda a P. Rosenberg e M. A. Dupuy, *Dominique Vivant Denon, l'oeil de Napoléon*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 1999-2000), Paris, éd. Musée Nationaux, 1999. Come ha scritto Castelnuevo, i Primitivi italiani vissero una seconda riscoperta in Francia all'inizio del ventesimo secolo: si veda a tal proposito E. Castelnuevo, *La seconde découverte des Primitifs italiens à l'aube du XXe siècle* in P. Costamagna, O. Bonfait, M. Preti-Hamard (a cura di), *Le gout pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque (Ajaccio 2005), Ajaccio, 2006, nella stessa raccolta di contributi si veda anche: M. Laclotte, *La fortune des Primitifs italiens en France. Un bref résumé*, Ivi, pp. 347-356.

⁵⁶ Cfr. Bonnet, *L'atelier sous la route*, cit., pp. 19-21. Scrive a tal proposito Bon Valsassina che fu piuttosto la scuola di Ingres a riscoprire i Primitivi, andando di pari passo con quella sviluppata dai Nazareni a Roma, dove il movimento purista d'ispirazione nazarena guardava programmaticamente solo all'arte dei primitivi, da Giotto a Masaccio fino a Beato Angelico, cfr. C. Bon Valsassina, *Il Purismo religioso e Beato Angelico in V. Garibaldi, Beato Angelico e Benozzo Gozzoli artisti del Rinascimento a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia e Milano 1998-1999), Milano, Silvana Ed., 1998, p. 108.

Per avere un'idea del rapporto tra le scelte critiche di Milliet e la disponibilità reale delle fotografie sul mercato nel secondo Ottocento, entriamo ancora più nello specifico dell'analisi numerica della collezione, portando ad esempio il nucleo di fotografie di soggetti artistici di opere conservate a Firenze: si tratta di 166 soggetti su 216 fotografie, tra questi, i due terzi furono pubblicati nei cataloghi Alinari già dal 1873, altri venticinque nell'Appendice del 1876 e a seguire in quella del 1887. Questo dato avvalorava l'ipotesi che molte delle fotografie presenti nella collezione siano state acquistate proprio durante i soggiorni in Italia. Si può affermare altresì che le ragioni critiche che mossero Milliet nell'acquisto delle fotografie furono dettate principalmente dalla necessità di dotarsi di modelli per lo studio del disegno: l'interesse preminente del pittore per la pittura adatta a tale scopo è appunto evidente nella predominanza di riproduzioni fotografiche di opere del Quattrocento fiorentino piuttosto che del Cinquecento. A conferma del fatto che, nell'intento di Milliet, le fotografie assunsero un ruolo prevalentemente didattico anziché estetico.

Parole chiave

Milliet, fotografie, Ottocento, viaggio, Italia

Chiara Naldi (Firenze 1982), Dottore di ricerca in Studi Storico Artistici, è Cultore della Materia per il corso di Storia della Fotografia all'Università di Firenze. Si è formata all'Università di Firenze e di Udine, ha svolto un tirocinio post laurea nella fototeca Doucet dell'INHA di Parigi e un periodo di ricerca al Département des Peintures du Musée du Louvre durante il dottorato. I soggetti principali della sua ricerca sono i rapporti tra fotografia e scienza e tra fotografia e storiografia dell'arte nell'Ottocento.

Dipartimento SAGAS
Università di Firenze
via Gino Capponi 9
50100, Firenze (Italia)
chiaranaldi82@gmail.com

SUMMARY

Jean Paul Milliet (1844-1918)

Painter, Traveller and Collector of Photographs in Nineteenth-century Italy

Jean Paul Milliet, a young student of the École des Beaux Arts in Paris, arrived in Florence for the first time in August 1866. It was the only stop on a training visit that led him to compete with the great masters of the Florentine fifteenth century. Subsequently, the painter undertook a sort of Grand tour of the so-called '*Bel Paese*' (i.e. Italy) in full autonomy. It allowed him to explore the 'places' of masterpieces learned by the famous book 'The Lives' of Vasari (*Le Vite di Vasari*), such as Giotto's frescoes in Padua, Luini's works in Milan and then again Florence, in Orvieto and in Rome. Visual training through engraved prints, training trips, the contemplation of the ancient masters of the fifteenth and sixteenth centuries and the creation of an iconographic collection rich in photographic reproductions of works of art are various types of experience lived by Paul that mark a figure that is both universal and hybrid at the time. It allows, albeit in the analysis of the private affair, to outline a very significant case study of those cultural exchanges between Italy and France that were peculiar in the second half of the nineteenth century.

Arte e diplomazia

Il caso dell'Arte italiana al Musée du Jeu de Paume negli anni Trenta

Costanza Ballardini

Il 23 dicembre 1932 il Musée des écoles étrangères contemporaines al Jeu de Paume riapriva ufficialmente al pubblico, presentando una nuova veste museografica che lo rendeva 'le plus actuel des musées parisiens'.¹ Sotto la guida del conservatore André Dezarrois il museo, nato come *annexe* del Musée du Luxembourg,² era infatti stato sottoposto a importanti interventi atti a garantire una migliore fruizione delle collezioni, predisponendo appositi spazi per le esposizioni temporanee e nuovi servizi per i visitatori. Il Jeu de Paume entrava così a far parte a pieno titolo della scena museale parigina proponendosi come luogo di accoglienza e valorizzazione delle ricerche artistiche internazionali. In anni di grande fermento politico a livello mondiale, l'istituzione di un museo esclusivamente dedicato alle scuole straniere contemporanee presupponeva la gestione di delicati equilibri in cui alla dimensione meramente artistica andavano a sovrapporsi forti implicazioni politiche. Come analizzato negli studi di Catherine Amidon e di Michela Passini, il Jeu de Paume finì infatti per affermarsi come il museo francese della diplomazia estera mettendo a punto, nell'arco di un decennio (1931-1939), un fitto calendario espositivo in collaborazione con ambasciate e istituzioni straniere.³ Tuttavia, allo sviluppo tradizionalmente propagandistico delle esposizioni a carattere nazionale, Dezarrois seppe affiancare una gestione innovativa delle collezioni, facendone un sottile strumento di cittadinanza attiva. Sostenuto dall'élite intellettuale parigina, il conservatore si orientò infatti verso un'apertura all'arte contemporanea più propriamente d'avanguardia forzando, ove possibile, le rigidità del Conseil des Musées Nationaux.

Lo sviluppo di un duplice canale d'azione interessa anche il caso dell'arte italiana che, pur mantenendo proprie peculiarità dettate dall'ingerenza fascista in ambito

¹ 'L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines', in: *Revue de l'art ancien et moderne*, LXIII (1933), pp. 24-26.

² Il Musée des écoles étrangères contemporaines fu inaugurato nel 1922 presso l'edificio del Jeu de Paume de Tuileries ma gli fu riconosciuto uno statuto autonomo dal Musée du Luxembourg solo nel 1930. F. Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

³ C. Amidon, *La politique artistique française des années trente: étude des expositions en France et à l'étranger*, tesi di dottorato Université Panthéon-Sorbonne, 1993. M. Passini, 'Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars', in: D. Poulot, F. Bodenstein & J.M. Lanzarote Guiral (a cura di), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revision in National Museums*, atti del convegno EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Paris 29 June - 1 July & 25-26 November 2011, Linköping, Linköping University Electronic press, 2011, pp. 457-466.

artistico-culturale, costituisce un importante riferimento per una più ampia lettura della politica museale attuata da Dezarrois nel corso degli anni Trenta. Allo stato attuale, gli studi sul Musée du Jeu de Paume tendono a focalizzarsi sulle esposizioni più eclatanti senza metterle in relazione con lo sviluppo delle collezioni e, più in generale, con la gestione museale messa a punto da André Dezarrois. Il presente studio, frutto di ricerche condotte presso gli Archives Nationales de France e gli archivi della Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou, presenta un inquadramento trasversale del caso italiano nell'arco degli anni Trenta. L'articolo si propone infatti di analizzare nella sua complessità l'attitudine del Musée du Jeu de Paume e, più in generale, dei Musées Nationaux nei confronti dell'arte italiana contemporanea. Dall'analisi documentaria emerge un rapporto non sempre lineare e un confronto continuo del *milieu* culturale francese con il panorama artistico italiano che, nonostante l'ingerenza fascista, manteneva un proprio dinamismo a livello estetico e morale. Prendendo atto di uno squilibrio a favore dell'arte ufficiale legata ai canoni estetici del regime, lo studio di carteggi e documenti inediti, integrato da un'approfondita ricerca bibliografica, ha portato a individuare dinamiche complesse che testimoniano dell'instabilità politica dell'epoca. L'episodio più eclatante, costituito dall'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* del 1935,⁴ se collocato all'interno della più ampia attività museale, porta a una maggiore comprensione dei meccanismi messi in atto permettendo a singoli episodi e piccoli spiragli di apertura di acquisire una propria rilevanza.

La scuola italiana nel rinnovato Musée des écoles étrangères contemporaines

In occasione della straordinaria riapertura, il museo proponeva al pubblico una selezione delle collezioni combinando l'ordinamento cronologico a quello per scuole.⁵ La scuola italiana vi era doppiamente rappresentata. Se al piano terra, all'interno di una più ampia selezione dei fondi storici del museo, si trovavano gli esponenti del regionalismo ottocentesco italiano,⁶ al primo piano, dedicato all'arte propriamente contemporanea, era proposta un'immagine più attuale della produzione italiana. Nella sala XIV, avanguardisticamente dedicata all'école de Paris, trovarono spazio cinque ritratti di Modigliani (Fig. 1) che il conservatore aveva richiesto in prestito a privati in modo da colmare temporaneamente le lacune delle collezioni statali. Nonostante all'epoca la figura di Modigliani fosse stata ormai pienamente riconosciuta dalla critica,⁷ l'operazione di Dezarrois fu eclatante poiché segnò il riconoscimento ufficiale dell'artista sulla scena museale parigina. Risale inoltre allo stesso anno l'acquisto da parte del Musée du Jeu de Paume della *Femme au chapeau (Lolotte)* di Modigliani,

⁴ Il caso dell'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* è stato analizzato da Lucia Piccioni, Catherine Fraixe e Laura Iamurri. C. Fraixe, C. Poupault & L. Piccioni, *Vers une Europe latine: acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Paris, Ed. INHA, 2014. L. Iamurri, "Après l'art moderne": esposizioni, critici e riviste dalla crisi dei primi anni Trenta alla Esposizione italiana del Jeu de Paume, in: M.T. Caracciolo & C. De Alcoa (a cura di), *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 3 (2005), pp. 125-136.

⁵ P. Ladoué, 'Le musée des écoles étrangères contemporaines', in: *Bulletin des Musées de France*, 1 (1933), pp. 10-14.

⁶ Fin da inizio secolo, il Musée du Luxembourg aveva portato a termine diverse acquisizioni riuscendo ad assemblare una collezione che comprendeva opere di importanti esponenti della produzione ottocentesca italiana. Il primo catalogo del Musée du Jeu de Paume redatto dal conservatore Léonce Bénédict nel 1924 mostra come la scuola italiana fosse seconda, in termini numerici, solo a quella americana, inglese e belga. L. Bénédict, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, Paris, H. Laurens, 1924.

⁷ Il riconoscimento di Modigliani a livello internazionale, per quanto criticato e discusso, era stato sancito dalla sala monografica dedicatagli da Vittorio Pica alla Biennale di Venezia del 1922 cui era seguita, in occasione della Biennale del 1930, una più imponente monografica curata da Lionello Venturi.

prima opera dell'artista a entrare nelle collezioni dei Musei Nazionali dando la via a una lenta e faticosa apertura del sistema all'arte indipendente.

Superando le sale dedicate all'école de Paris, nella sala XV il pubblico poteva godere di una significativa raccolta di opere contemporanee italiane facenti parte del dono Frua De Angeli. Effettuata nel 1932, la donazione comprendeva opere preziose che concorrevano ad aggiornare l'immagine dell'arte italiana in senso prettamente ufficiale, inquadrandola nel più ampio ritorno all'ordine europeo.⁸ Vi si ritrovano infatti artisti prossimi a Novecento quali Mario Sironi, Arturo Tosi, Mario Tozzi, Pompeo Borra e Piero Marussig. Accanto a questi figuravano anche artisti in posizione più isolata come Gino Severini, Giorgio de Chirico e Filippo De Pisis. Il dono Frua De Angeli permise di fatto l'istituzione al Jeu de Paume di una nuova *salle italienne* che negli anni seguenti, a seconda delle esigenze museali, fu allestita al piano terra o al primo piano (Fig. 2). La critica salutò con entusiasmo il lascito riferendosi alle opere come a espressioni di *peinture italienne indépendante* e indicando, in questi termini, una rottura con l'estetica ottocentesca più che una presa di posizione rispetto al sistema ufficiale del regime al quale molti degli artisti citati erano invece prossimi. Lo scrittore Antonio Aniante notò infatti come '[l]a peinture devient pour les italiens une tâche lourde de responsabilités où il entre, plus que des droits [...] des devoirs. N'oublions pas que les italiens [...] sont soumis à l'action rapide de la vie nationale'.⁹ L'entrata di un nucleo così nutrito di arte contemporanea italiana nelle collezioni di un museo francese costituiva di per sé un forte simbolo di auspicato avvicinamento tra i due Paesi.

Se la crescita delle collezioni rientrava in un'ottica di sviluppo museale a lungo termine, l'organizzazione di esposizioni costituiva lo strumento cardine di *mise en valeur* dell'arte straniera e, di conseguenza, lo strumento diplomatico per eccellenza.¹⁰ Nella Francia degli anni Trenta, caratterizzata da grande mutevolezza politica e dal rapido succedersi al potere di fazioni diverse, anche gli orientamenti di politica estera risultavano delicati e mutevoli. Se i rapporti del Jeu de Paume con la Germania nazista furono quasi inesistenti, quelli con l'Italia fascista furono più frequenti e distesi, pur restando preponderante il fattore politico.¹¹

La grande esposizione del 1935 non fu la prima occasione di collaborazione franco-italiana, nel 1931 inaugurò infatti nelle sale del Jeu de Paume, ancora in piena fase di ristrutturazione, l'esposizione *La Divine Comédie* di Amos Nattini.¹² Nattini, sull'eco di entusiasmi d'annunziani, si era fatto carico della nobile impresa di illustrare uno a uno i canti del poema dantesco. L'operazione ben si prestava a facili richiami patriottici e a un'implicita esaltazione della *grandeur* italiana, in linea con gli ideali del regime fascista. Dando seguito alla proposta dell'Ambasciatore italiano a Parigi, nella primavera del 1931 approdarono così al Jeu de Paume i 34 acquerelli dedicati alla prima cantica dantesca. Quella parigina costituiva la prima tappa estera di un tour che aveva visto le tavole della Commedia esposte con grande successo di pubblico nelle

⁸ Nel rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume tra 1932 e 1933 André Dezarrois afferma: 'Un don à signaler est celui de M. Frua De Angeli, citoyen italien qui, en offrant une douzaine de toiles des meilleurs parmi les nouveaux maîtres de son pays a aussi permis de constituer une salle réservée à la jeune peinture italienne'. Archives Nationales de France, Cote 201144795/44.

⁹ A. Aniante, 'Les nouvelles tendances de la peinture italienne', in: *La Liberté*, 24993 (1932), p. 6.

¹⁰ Al Musée du Jeu de Paume le esposizioni si susseguivano a ritmo serrato, lasciando uno spazio limitato alle collezioni e dando l'impressione che queste avessero un ruolo secondario nell'attività museale. Per mettere maggiormente in evidenza lo sviluppo delle collezioni Dezarrois organizzava una volta all'anno, nel mese di dicembre, un'esposizione dedicata alle acquisizioni recenti.

¹¹ Cfr. M. Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande: 1871-1981*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2007.

¹² Musée du Jeu de Paume, *La Divine Comédie. L'enfer de Dante interprété par le peintre Amos Nattini*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 21 aprile - 10 maggio 1931), Paris, Impr. Lecram, 1931.

principali città italiane in un'operazione mediatica di grande risonanza: 'Ces compositions ont reçu la Bénédiction du Pape Pio XI, l'encouragement de Victor Emmanuel III, le salut de Benito Mussolini'.¹³ L'operazione, sostenuta dal governo francese di centro-destra, aveva una chiara implicazione politica finalizzata a consolidare 'l'amitié franco-italienne'.¹⁴ Lasciando in secondo piano considerazioni più propriamente artistiche, Jean Bruller nota come '[c]ette exposition fut en effet remarquable. D'abord, au point de vue de la politique extérieure: une manifestation comme celle-ci et les dithyrambes qu'elle a causés, ne peuvent être que excellents pour nos rapports avec l'Italie'.¹⁵

Art italien des XIX et XX siècles

A confermare la solidità dei rapporti tra Italia e Francia, a seguito degli Accordi di Roma¹⁶ prese forma un'operazione espositiva eclatante per dimensioni ed eco. Nella primavera del 1935, dopo anni di gestazione,¹⁷ fu realizzato il progetto di una doppia esposizione di arte italiana antica e moderna che avrebbe coinvolto al contempo il *réseau* dei Musées de la Ville de Paris e quello dei Musées Nationaux. Il Petit Palais di Raymond Escholier avrebbe accolto l'*Art italien de Cimabue à Tiepolo*,¹⁸ il Musée du Jeu de Paume, sotto la direzione di Dezarrois, avrebbe ospitato *Art italien des XIX et XX siècles*.

La consacrazione parigina della *grandeur* artistica italiana sottendeva una celebrazione dell'Italia fascista. Come ben illustrato dagli studi di Francis Haskell, gli anni tra le due guerre si caratterizzarono per lo sviluppo di imponenti esposizioni atte a suggellare, attraverso la grandiosità e la continuità degli sviluppi artistici di un popolo, una sua più generale elevatezza morale.¹⁹ L'esposizione di Arte Italiana rientrava pienamente in questo paradigma e, come confermato da Dezarrois, le sale del Jeu de Paume attestavano 'la continuité d'une race et les forces qu'elle avait en réserve pour aborder victorieusement l'époque contemporaine'.²⁰

L'organizzazione dell'esposizione fu affidata ai due musei parigini in collaborazione con il Comitato Italia-Francia,²¹ 'sous les auspices du Sous-sécretariat

¹³ L. Vauxcelles, 'Dante aux Tuileries', in: *Excelsior: Journal illustré quotidien*, 7437 (1931), p. 2.

¹⁴ R.C., 'La "Divine Comédie" vue par Amos Nattini', in: *La Liberté*, 24666 (1931), p. 2.

¹⁵ J. Bruller, 'Amos Nattini au Musée de Tuileries', in: *La quinzaine critique des livres et des revues*, 34 (1931), p. 52.

¹⁶ Gli accordi franco-italiani furono sottoscritti a Roma il 7 gennaio del 1935 da Benito Mussolini e Pierre Laval, Ministro francese degli Affari Esteri.

¹⁷ Nel testo introduttivo al catalogo dell'esposizione André Dezarrois afferma: 'Si l'auteur de ces lignes (Dezarrois) n'a cessé, depuis 1920, de poursuivre les successives directions des Beaux-Arts en Italie et en France, de ses projets, de ses requêtes, dont l'examen traina en longueur, fut tour à tour abandonné puis repris, sans que la politique pendant plus de dix ans, facilitât des négociations qui aboutirent enfin, de par la vertu d'une amitié retrouvée et par l'action de nos grands Ministres et de nos Ambassadeurs, il est trop payé aujourd'hui pour ne pas en ressentir une joie profonde'. Musée du Jeu de Paume, *Art italien des XIX et XX siècles*, catalogo dell'esposizione (Musée du Jeu de Paume, Parigi, maggio-luglio 1935), Paris, Ed. Musées Nationaux, 1935, p. 34.

¹⁸ Petit Palais, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo dell'esposizione (Petit Palais, Parigi maggio-luglio 1935), Paris, Petit Palais, 1935.

¹⁹ F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000.

²⁰ Musée du Jeu de Paume, *Art italien des XIX et XX siècles*, cit., pp. 32-33.

²¹ Il Comitato Italia-Francia era un'organizzazione fondata con l'intento di favorire l'intesa franco-italiana cui aderirono diversi uomini politici e potenti imprenditori italiani. Il Presidente del Comitato Italia-Francia era Senatore Borletti (Milano, 1880-1939), indicato a catalogo come Presidente del Comitato organizzativo dell'esposizione. Borletti era un esponente di spicco della classe imprenditoriale italiana e monopolizzava in particolare il settore tessile. Nel 1935 era Presidente, tra le altre, della Rinascente e della Mondadori e consigliere del Credito italiano e della Società Edison. Impegnato sul fronte politico e iscritto al Partito Nazionale Fascista dal 1924, Borletti fu nominato senatore nel 1929.

d'État Italien à la Presse e à la Propagande'.²² Il catalogo riporta, uno dopo l'altro, i nomi delle più alte cariche istituzionali dei due Paesi in qualità di membri dei Comitati d'onore. Furono proprio questi a prendere parte alle giornate di inaugurazione seguendo, prima al Petit Palais e poi al Jeu de Paume, il Presidente Lebrun e Giangaleazzo Ciano, sottosegretario di Stato alla Propaganda. A sigillare fastosamente la doppia inaugurazione, si tenne un grande ricevimento al Château di Versailles.

Antonio Maraini, a capo della Commissione per l'arte italiana di Ottocento e Novecento, fu il responsabile della selezione delle opere.²³ Scultore e critico riconosciuto, Maraini, a partire dalla metà degli anni Venti, aveva progressivamente rafforzato la propria adesione al regime ottenendo riconoscimenti e incarichi prestigiosi come quello di Segretario Generale della Biennale d'arte di Venezia. Egli assemblò una commissione eterogenea coinvolgendo personalità di rilievo quali gli storici dell'arte Raffaele Calzini e Alfredo Petrucci, i pittori Felice Carena, Felice Casorati, Mario Tozzi²⁴ e l'architetto Giovanni Ponti. Li guidava l'intento di creare una vasta rassegna della produzione artistica che spaziava dalla pittura alla scultura, includendo anche le arti applicate.

Se a Maraini spettò la parte curatoriale, il contributo francese sembra aver riguardato principalmente la dimensione organizzativa. Fu in particolare Dezarrois, assistito da Rose Valland, a garantire il coordinamento degli invii delle opere sia in apertura che in chiusura di mostra. Inoltre, il conservatore mosse le sue conoscenze in ambito francese per finalizzare alcuni prestiti.

Attorno all'esposizione si sviluppò un imponente apparato commerciale e mediatico. Fu prevista la formula di un biglietto unico per le due sedi in modo da invogliare i visitatori a uscire da un museo e, attraversando la Place de la Concorde, proseguire la visita nell'altro (Fig. 3). L'operazione risultò un successo di pubblico e anche il Jeu de Paume, pur subendo il confronto coi grandi maestri del Rinascimento esposti al Petit Palais, arrivò a toccare la cifra record di 118.000 visitatori in due mesi di apertura al pubblico, con una media di 2.000 visitatori giornalieri. Il catalogo, pensato per accompagnare la visita fornendo notizie sintetiche sugli artisti e un elenco preciso delle opere, fu editato 4 volte per un totale di 6.000 copie, andate vendute nella quasi totalità. I testi istituzionali di Georges Huisman,²⁵ Antonio Maraini e André Dezarrois, oltre ai debiti riferimenti politici, proponevano una lettura della parabola artistica articolata nelle sale. Ai visitatori era inoltre data la possibilità di arricchire la propria esperienza di visita attingendo da un'ampia selezione di volumi monografici riguardanti i diversi artisti, fatti arrivare appositamente dall'Italia con il coinvolgimento della casa editrice Hoepli. Con un intento affine ai *bookshop* contemporanei, furono messi in vendita suggestivi *dépliant* e *cartes postales* permettendo al pubblico di portare a casa immagini di forte impatto visivo.

Un'analisi degli articoli usciti all'epoca sulle riviste di settore mostra quanto la critica francese si tenesse aggiornata sugli sviluppi contemporanei dell'arte italiana, complice il fatto che molti erano gli italiani ad essersi stabiliti a Parigi e quelli che, a

²² Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, cit., p. 1.

²³ Ugo Ojetti fu invece incaricato di presiedere la Commissione per l'arte antica esposta al Petit Palais.

²⁴ Nel 1929 Mario Tozzi aveva organizzato presso la Galleria Bonaparte di Parigi l'esposizione *Art italien moderne* selezionando 'quelques peintres, sculpteurs et architectes choisis parmi les plus jeunes et les plus combattifs de l'Italie actuelle'. Considerando l'approccio interdisciplinare adottato e gli artisti proposti, l'esposizione costituisce un significativo precedente di quella analizzata in questa sede. Partendo dalle premesse futuriste, Tozzi aveva infatti proposto al pubblico francese una panoramica della produzione italiana contemporanea spaziando da Metafisica e Valori plastici a Novecento. Accanto a questi artisti, avevano trovato spazio 'les italiens de Paris' di cui Tozzi stesso faceva parte. *Art italien moderne*, catalogo dell'esposizione (Galerie Bonaparte, Paris, 30 novembre - 20 dicembre 1929), Parigi, Ed. Bonaparte, 1929.

²⁵ Georges Huisman era Directeur Général des Beaux-Arts.

ogni modo, frequentavano la capitale francese con assiduità. L'attenzione era generalmente rivolta alle grandi occasioni espositive come la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano prese a riferimento per valutare il mercato o la riuscita di esposizioni minori. Nel momento in cui l'*art vivant* italiana giunse a Parigi la copertura mediatica fu notevole, investì quotidiani e periodici diventando l'evento cardine della stagione espositiva. A testimonianza della copertura mediatica ricevuta sulla scena francese, nell'agosto 1935, a poche settimane dalla chiusura dell'esposizione, il Comitato Italia-Francia editò un volume che, in un tentativo di narrazione riassuntiva, raccoglieva la rassegna stampa francese più significativa.²⁶ Vi si ritrovano assemblati gli articoli redatti dai conservatori quali Raymond Escholier, André Dezarrois, Rose Valland e dai critici più in voga.

In vista dell'arrivo di centinaia di casse, le collezioni permanenti del Jeu de Paume furono ricoverate nei depositi destinando così per intero gli spazi espositivi a una rappresentazione il più ricca e completa possibile dello sviluppo artistico italiano tra Ottocento e Novecento. Se per l'esposizione al Petit Palais si trattava di mettere a punto un'operazione storico-artistica che valorizzasse il mirabile snodarsi dell'arte italiana nel corso dei secoli, la Commissione presieduta da Maraini doveva proporre una lettura convincente dell'evoluzione artistica italiana degli ultimi 150 anni. L'esposizione costituiva di fatto l'occasione per creare una narrativa *ad hoc*, operando tagli e selezioni e dando una precisa immagine dell'arte e dello spirito italiano. Il Neoclassicismo canoviano fu preso come punto di partenza, articolando poi i regionalismi ottocenteschi per approdare a una rinascita artistica tutta contemporanea, culminante in un ritorno alla *Paix romaine*. Le tele e le sculture neoclassiche di Appiani, Canova e Landi esposte nell'atrio fungevano idealmente da sala cerniera con l'esposizione del Petit Palais che si spingeva fino al vedutismo di Guardi e Canaletto e alle sofisticate composizioni pittoriche del Tiepolo.

Il resto del piano ben trasponessa a livello di *accrochage* l'operazione di rilettura dei regionalismi ottocenteschi su cui, in quegli anni, stavano lavorando diversi storici dell'arte. Tra questi, Roberto Papini, Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma faceva parte della Commissione istituita da Maraini. Il critico Waldemar George, nel suo contributo sul numero monografico di *Renaissance*, riporta: 'Antonio Maraini [...] s'est attaché tout particulièrement à mettre en valeur l'urbanité et la couleur locale d'un art qui, faisant table rase du grand goût, a su être humble, raisonnable et intime, traduire les apparences fuyantes et scruter les visages'.²⁷ Alla scuola napoletana, variamente rappresentata da Toma, Gemito e Mancini, seguivano i macchiaioli toscani, la scapigliatura lombarda di Ranzoni, Cremona e Grandi, i veneziani Zandomeneghi e Favretto, per finire con una sala interamente dedicata al divisionismo impregnato di simbolismo di Segantini, Previati e Pellizza da Volpedo. Per quanto puntuale e funzionale a spiegare gli sviluppi ottocenteschi, la selezione del piano terra sembra essere stata meno apprezzata dal pubblico che l'imponente rassegna contemporanea del primo piano, riporta infatti Maraini: 'La maggiore ampiezza di visione e il nuovo coraggio di ricerche degli artisti di queste ultime generazioni hanno una portata più universale come affermazione nazionale del quieto regionalismo di un tempo. L'Italia del fascismo ha ben altro respiro dell'Italia del Risorgimento. E ben altri orizzonti'.²⁸

Le opere esposte al primo piano costituivano idealmente 'les témoignages d'un Art nouveau dans lequel l'âme italienne retrouve une grande partie de ses qualités',²⁹

²⁶ Comitato Italia-Francia (a cura di), *La mostra d'arte italiana dell'800 e 900 al Jeu de Paume nella stampa francese*, Roma, Comitato Italia-Francia, 1935.

²⁷ Ivi, pp. 40-53.

²⁸ Ivi, p. 1.

²⁹ Ivi, pp. 38-40.

nel solco dei grandi maestri, da Cimabue in avanti. Ne erano un anticipo, ancora al piano terra, prospicienti lo scalone d'onore, i due imponenti busti di Mussolini e del Re scolpiti da Adolfo Wildt e la retorica *Marcia su Roma* di Primo Conti. Lo scalone d'onore conduceva il visitatore a un'ampia parete monografica dedicata ad Armando Spadini, scelto per aprire la sezione contemporanea (Fig. 4).³⁰ Nella stessa sala, consacrata agli iniziatori del modernismo italiano vissuti a cavallo tra i due secoli, la Commissione predispose suggestive pareti monografiche dedicate a Amedeo Modigliani, Umberto Boccioni e Enrico Prampolini, integrate da sculture di Adolfo Wildt e Libero Andreotti. L'*accrochage* delle sale seguenti raccontava di quel ritorno all'antico, di quella riscoperta della romanità perduta che, rielaborata da ciascun artista secondo la propria sensibilità, era sfociata in una pluralità di soluzioni compositive e formali. L'allestimento, di grande impatto, favoriva il confronto tra gli echi monumentali di Novecento, le composizioni di derivazione metafisica, i richiami al classico degli italiani di Parigi quali Mario Tozzi e Massimo Campigli e la sensibilità di artisti in posizione più isolata come Fausto Pirandello e Felice Carena (Figg. 5, 6). Gli sviluppi della scultura contemporanea non lasciarono indifferenti la critica che, affascinata dalle sculture di Arturo Dazzi, Marino Marini e Arturo Martini ne evocò il richiamo a un certo primitivismo etrusco.

L'esposizione si rivelò essere un'ottima occasione per movimentare opere di grande valore, particolarmente rappresentative. L'ampio *réseau* di prestiti attivato vide coinvolti i principali musei italiani tra cui spiccano, per rilevanza numerica, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia e le Gallerie d'Arte Moderna di Milano, Torino e Firenze, istituzioni che ancora oggi giocano un ruolo centrale nella musealizzazione dell'arte di Ottocento e primo Novecento. L'esposizione diede inoltre modo a Maraini di sollecitare la propria rete di conoscenze richiedendo prestiti a importanti collezionisti privati e rafforzando i rapporti con essi attraverso la valorizzazione delle opere loro appartenenti. Furono mosse opere capitali, mai uscite prima dall'Italia, rendendole accessibili a un pubblico internazionale e consolidandone il riconoscimento della critica. Risulta suggestiva, ad esempio, l'idea che i *Fasti Napoleonici* di Andrea Appiani, conservati presso il Palazzo Reale di Milano, siano stati esposti al Jeu de Paume prima di andare definitivamente persi, qualche anno dopo, sotto i bombardamenti della II Guerra Mondiale. L'apporto delle collezioni francesi, seppur meno rilevante da un punto di vista quantitativo, risulta significativo in quanto specchio del mercato di una certa arte italiana in Francia. Furono infatti prestate le opere dei soli artisti che avevano avuto un riconoscimento sulla scena francese come, ad esempio, Giorgio De Chirico e Mario Tozzi. In particolare, le undici tele esposte di Modigliani appartenevano esclusivamente a collezionisti francesi. Dezarrois si adoperò per richiederle in prestito e riuscì inoltre a organizzare l'eccezionale prestito del *Nu couché* appartenente al mercante Seligman che lo fece arrivare direttamente da New York.³¹

Nonostante l'investimento di Dezarrois nell'organizzazione, sorprende l'esiguità del nucleo di opere esposte facenti parte delle collezioni del Jeu de Paume. L'esposizione poteva infatti essere una buona occasione per giocare sull'integrazione delle collezioni tramite prestiti temporanei ma non fu pienamente sfruttata in questi termini. Ad esempio, di Angelo Morbelli fu esposta solo un'opera minore quando nelle

³⁰ La rilevanza data a Spadini viene spiegata a catalogo: 'son œuvre [...] est considérée par la jeune Ecole italienne comme un modèle de spontanéité et d'équilibre, de la plus pure tradition nationale'. Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, cit., p. 110. Il noto critico Claude Roger-Marx non perse l'occasione per puntualizzare: 'L'élégance de Spadini lui vaut un panneau d'honneur où méritait de régner Modigliani'. Comitato Italia-Francia (a cura di), *La mostra d'arte italiana*, cit., pp. 37-38.

³¹ Archives Nationales de France, Cote 20150042/7, senza data: documentazione relativa alla spedizione del *Nu couché* di Modigliani della collezione Seligman da New York.

réserve del Jeu de Paume era conservato il ben più suggestivo *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*. Nella stessa ottica, Massimo Campigli, particolarmente apprezzato in Francia, avrebbe potuto essere più ampiamente rappresentato esponendo anche la bella tela facente parte del dono Frua De Angeli. Tra i grandi assenti per i quali idealmente si sarebbero potute selezionare le opere dalle *réserve*, figurano anche Osvaldo Licini, di cui era entrato in collezione un *Paysage italien* nel 1934³² e Giuseppe Capogrossi, di cui il conte di Sarmiento aveva donato l'*Annunciazione*. Pur non avendo reperito documenti che lo attestino, probabilmente la loro assenza in questa occasione dalle *cimaises* del Jeu de Paume fu conseguenza del progressivo orientamento dei due artisti verso soluzioni formali e posizioni politiche poco affini al regime fascista. La mancata rappresentazione al Jeu de Paume della Scuola Romana, a eccezione di Corrado Cagli, non fu tuttavia notata dalla critica francese a eccezione, non a caso, di Waldemar George.³³

Nel guardare alle lacune espositive viene spontaneo interrogarsi sul ruolo del tutto secondario che giocò il Futurismo all'interno dell'esposizione. La spiegazione va ancora una volta ricercata in quel ritorno alla classicità esemplarmente veicolato da Novecento. Valorizzare e mettere in mostra i futuristi che avevano fatto del rifiuto del passatismo uno dei perni del loro manifesto, avrebbe fatto perdere coerenza alla narrazione ideata. La problematica viene centrata da Camille Mauclair il cui intervento è riproposto anche nella rassegna stampa edita dal Comitato Italia-Francia: 'La puissante volonté d'union sociale du Duce, excluant les éléments de désordre anarchique et rappelant la dignité romaine, rallia les jeunes artistes à un clair idéal. Au futurisme chimérique et discord, bientôt démodé, succéda le "novecentisme" qui recherche un néo-classicisme purement italien'.³⁴ Fermandosi a considerare gli esponenti principali del movimento, mancavano all'appello figure centrali quali Giacomo Balla, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Fortunato Depero e Gerardo Dottori. La potenza espressiva di Boccioni fu presentata attraverso un nucleo ridotto ma significativo che comprendeva opere capitali come *La città che sale* e *Forme uniche nella continuità dello spazio*. Di Prampolini fu proposta una selezione curiosa che mostrava le declinazioni "cosmiche" del suo futurismo e gli avvicinamenti a un certo linguaggio non figurativo. Le ricerche cubo-futuriste di Gino Severini furono completamente tralasciate proponendo opere di sapore novecentista come *La mère et la fille*, la stessa operazione selettiva fu fatta nel presentare l'evoluzione artistica di Carlo Carrà. Come sottolineato da Caterina Toschi, se al Jeu de Paume lo spazio riservato al Futurismo fu angusto, nell'aprile dello stesso anno, proprio a Parigi aveva avuto luogo l'esposizione *Les futuristes italiens à Paris*.³⁵ Presso la Galerie Bernheim Jeune erano state assemblate 140 opere futuriste permettendo al pubblico parigino di conoscere a fondo il fenomeno nelle sue diverse declinazioni. La dimensione indipendente permetteva dunque indagini che un contesto ufficiale quale il Jeu de Paume doveva invece frenare, asservendo la primaria funzione diplomatica.

Nel corso degli anni Trenta Dezarrois si trovò infatti a più riprese a dover mediare tra l'aspirazione a fare del museo un baluardo dell'arte contemporanea e le imposizioni di natura politico-diplomatica del Conseil des Musées Nationaux. Il suo muoversi tra equilibri precari traspare principalmente dai carteggi di natura privata

³² La donazione del *Paysage italien* di Osvaldo Licini costituiva un'appendice del Dono Frua De Angeli.

³³ Nel 1933 il Conte Emanuele di Sarmiento aveva organizzato presso la Galerie Jacques Bonjean di Parigi un'esposizione dedicata a Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Ezio Sclavi ed Emanuele Cavalli. In questa occasione, i quattro artisti furono raggruppati dal critico Waldemar George sotto l'etichetta di École Romaine - Scuola Romana. A seguito dell'esposizione il Conte di Sarmiento donò al Musée du Jeu de Paume l'*Annunciazione* di Giuseppe Capogrossi.

³⁴ Comitato Italia-Francia (a cura di), *La mostra d'arte italiana*, cit., pp. 58-61.

³⁵ C. Toschi, 'La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte futurista: un problema estetico e politico', in: *Semicerchio*, 42 (2010/1) "Altri Futurismi", pp. 52-55.

conservati presso gli Archives Nationales de France che ne documentano il confronto con i vertici del Conseil des Musées Nationaux e con il Ministero dell'Education Nationale. Pochi mesi prima di *Art italien des XIX et XX siècles*, era stata indirizzata al Jeu de Paume la proposta, veicolata dal Ministre de l'Education Nationale e dal Département des Affaires étrangères, di allestire un'esposizione monografica dedicata a Romano Dazzi, artista minore nel panorama italiano, autore di alcune delle decorazioni del Forum Mussolini. L'esposizione, proposta proprio nei giorni di sottoscrizione del trattato Mussolini-Laval a Roma, fu presentata dal Ministro come 'une heureuse manifestation de la sympathie intellectuelle franco-italienne'.³⁶ I carteggi conservati presso gli Archives Nationales mostrano come il Direttore dei Musées Nationaux Henri Verne, consultatosi con Dezarrois, finì per rispondere negativamente alla proposta avanzata dall'Ambasciatore: considerando l'imminente esposizione d'arte italiana e il ruolo secondario dell'artista non sarebbe infatti stato possibile trovare spazio nel calendario del museo nonostante l'esplicita richiesta degli Affari Esteri.

Alla chiusura dell'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* seguì, secondo una prassi consolidata, una significativa campagna di acquisizioni e donazioni atta a sancire la positiva collaborazione tra le due Nazioni. Delle 56 opere acquisite nel corso del 1935, circa la metà erano ascrivibili alla scuola italiana. Tra queste spiccava la donazione finalizzata da Senatore Borletti, presidente del Comitato Italia-Francia, che segnò un ampliamento significativo delle collezioni del museo.³⁷ Tralasciando completamente la produzione ottocentesca, la donazione presentava un'evidente funzione celebrativa veicolata, in particolare, dal ritratto di Senatore Borletti realizzato dallo scultore La Monaca. Pur non presentando alcun interesse dal punto di vista artistico, le ragioni dell'accettazione del dono traspaiono da un carteggio di Dezarrois: 'Je connais le sculpteur Monaca et je n'avais pas cru, jusqu'ici, devoir vous proposer l'acquisition d'une œuvre de lui [...] mais s'il s'agit de faire figurer au Musée le buste de ce grand ami de la France qu'est le Sénateur Borletti, la question est tout autre'.³⁸ Per quanto permettevano le finanze messe a disposizione dal Conseil des Musées Nationaux, anche il Jeu de Paume investì su alcune opere. In particolare, si acquisirono una *Natura morta* di Arturo Tosi e *La mère et la fille* di Gino Severini.³⁹ Tra le tre sculture spicca il *San Giorgio* di Maraini, seconda fusione di un bronzo appartenente alla collezione di Mussolini. Lontana dai gusti di Dezarrois per la forte componente retorica e i pesanti richiami alla tradizione scultorea italiana, l'acquisizione dell'opera voleva essere un omaggio e un ringraziamento al suo autore nonché coordinatore della grande macchina espositiva. Proprio per questo Henri Verne si riservò di accettare la proposta di Dezarrois di acquistare il *San Giorgio* solo dopo aver verificato l'impatto positivo dell'esposizione di arte italiana sulle finanze e sull'immagine del museo.⁴⁰

³⁶ Archives Nationales de France, Cote 20144795/46, 8 gennaio 1935: Il Ministre de l'Education Nationale scrive a Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux.

³⁷ Senatore Borletti donò opere di Luigi Bartolini, Anselmo Bucci, Celestino Celestini, Gisberto Ceracchini, Primo Conti, Francesco De Rochi, Ferruccio Ferrazzi, Francesco La Monaca, Marino Marini, Fabio Mauroner, Francesco Messina, Pietro Marussig, Giuseppe Montanari, Cipriano Efisio Oppo, Gianfilippo Usellini, Gianni Vagnetti, Mario Vellani.

³⁸ Archives Nationales de France, Cote 20144795/45, 24 ottobre 1935: André Dezarrois scrive a Georges Huisman.

³⁹ Sia Tosi che Severini erano già rappresentati nelle collezioni del museo grazie al dono Frua De Angeli.

⁴⁰ Archives Nationales de France, Cote 20144795/45, 24 agosto 1935: Henri Verne scrive ad Andre Dezarrois.

Nuove direzioni nella Francia del Front Populaire

La grande solidità dei rapporti diplomatici tra Francia e Italia che era sottesa all'esposizione del 1935 si dimostrò in realtà essere fragile ed effimera. Nel luglio dello stesso anno, a poche settimane dalla chiusura dell'esposizione, il susseguirsi di proteste e manifestazioni fece entrare in crisi il governo francese di centro-destra portando all'affermarsi di una coalizione di sinistra e, successivamente, alla vittoria del Front Populaire sotto la presidenza di Léon Blum. La svolta a sinistra e l'esplicito sostegno del Ministre de l'Education Nationale Jean Zay a forme di arte indipendente consentirono a Dezarrois nuovi margini d'azione. Se la primavera del 1935 era stata all'insegna dell'arte italiana, tra 1936 e 1937 fu la volta dell'arte spagnola e catalana in una generale mobilitazione di forze intellettuali nei confronti della guerra civile spagnola. Il Musée du Jeu de Paume si investì infatti nell'organizzazione di *Art espagnol contemporain* e, l'anno successivo, di *Art catalan du X au XV siècles*.⁴¹

Proseguendo quanto intrapreso con difficoltà negli anni precedenti, tra 1936 e 1939 Dezarrois finalizzò importanti acquisizioni orientando lo sviluppo delle collezioni verso l'*art indépendant*. Fine uomo di cultura in contatto con l'élite intellettuale parigina e con i protagonisti della scena artistica indipendente, trovò nella politica culturale del Front Populaire un sostegno solido e ufficiale. Oltre a perseguire il suo interesse per l'école de Paris, Dezarrois si orientò verso il surrealismo e le diverse declinazioni dell'astrattismo. L'inventario del museo riporta, tra gli altri, i nomi di Wassily Kandinsky, Paul Klee, Rudolf Bauer, František Kupka e Frida Kahlo; i suoi carteggi lasciano trasparire una profonda gratitudine per il sostegno dato da Georges Huisman alla sua politica museale.⁴²

In questi anni di fermento, tuttavia, quello italiano restò un caso a sé stante per gli stretti rapporti sviluppati nella prima metà del decennio con l'Italia fascista in termini di acquisizioni ed esposizioni realizzate. Nonostante la svolta a sinistra, infatti, nei confronti della scuola italiana permase una certa difficoltà a svincolarsi dai canoni estetici dell'*art italien* proposti nel 1935. In Dezarrois non mancava l'interesse per l'arte italiana contemporanea e, idealmente, per le sue declinazioni più avanguardistiche ma finirono spesso per prevalere i condizionamenti storici. Certamente, non va dimenticata la valorizzazione della figura di Modigliani in occasione della riapertura del museo nel 1932 che vide la partecipazione di alcuni collezionisti francesi coinvolti da Dezarrois in una più ampia operazione di lancio e istituzionalizzazione dell'école de Paris sulla scena museale francese. Inoltre, la donazione del Conte Emanuele di Sarmiento dell'anno successivo va letta come segno della capacità del conservatore di orientare forme di mecenatismo illuminato a favore del Jeu de Paume. Come anticipato, il Conte di Sarmiento alla chiusura de *l'Exposition des Peintres Romains Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi* donò al museo l'*Annunciazione* di Capogrossi, prezioso esemplare delle ricerche dell'artista prima dell'approdo, nel secondo dopoguerra, alla fase segnica.

Alcuni documenti conservati negli Archives Nationales de France lasciano trasparire l'acume del conservatore, il suo spirito di iniziativa e la costante attenzione tanto alle grandi occasioni internazionali⁴³ che ai veloci sviluppi del mercato parigino.

⁴¹ Musée du Jeu de Paume, *Art espagnol contemporain*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, febbraio-marzo 1936), Paris, E. Baudelot, 1936.

Musée du Jeu de Paume, *L'art catalan du Xe au XVe siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, marzo-aprile 1937), Paris, Impr. Mourlot, 1937.

⁴² Archives Nationales de France, Cote F214773, 6 aprile 1936, André Dezarrois scrive a Georges Huisman, Directeur Général des Beaux-Arts: 'Je n'oublie pas que je dois à votre arrivée à la Direction Générale des Beaux-Arts l'acquisition d'œuvres qui sans vous ne seraient pas encore entrées dans nos collections'.

⁴³ Ad esempio, un carteggio del 1936 fa riferimento a due opere di Carlo Carrà e Ferruccio Ferrazzi esposte alla Biennale di Venezia che Dezarrois propose di scambiare con due opere dei medesimi autori già presenti in collezione, fu così che entrò in collezione il *Ponte Caricatore a Forte dei Marmi* di Carlo Carrà.

In un interessante carteggio del febbraio 1937 con il Directeur Général des Beaux-Arts, Dezarrois propone, tra gli altri, l'acquisto di un'opera di De Chirico:

À la Galerie Le Niveau, Boulevard Montparnasse, le Directeur vous a montré une œuvre du peintre italien De Chirico. Le portrait de l'artiste dans un intérieur avec sa femme et un chien, dont il demande, pour nous, 1500 francs. Vous avez pu juger qu'il s'agit là d'une toile tout à fait charmante, qui viendrait représenter d'une manière fort heureuse, dans nos séries italiennes, ce peintre fort connu.⁴⁴

Sembra che la proposta di acquisizione sia stata accolta favorevolmente e un documento dell'aprile 1937 cita *Le portrait de l'artiste* di De Chirico tra le opere 'attribuées à titre de dépôt au Musée National du Jeu de Paume'.⁴⁵

Pochi mesi dopo, nel maggio 1937, avrebbe inaugurato a Parigi l'Exposition Universelle, grande vetrina artistica internazionale, che, tuttavia, Dezarrois riuscì a sfruttare solo parzialmente a causa delle risorse economiche limitate. Nel rapporto inviato nel dicembre del 1937 a Huisman, la problematica traspare chiaramente: i prezzi erano cresciuti in fretta facendo svanire la possibilità di portare a casa i pezzi di maggiore interesse. Gli unici acquisti andati a buon fine riguardavano la scuola italiana, grazie ad accordi vantaggiosi che fu possibile stipulare con Maraini. Le opere italiane selezionate in questa occasione andavano idealmente a completare le acquisizioni del 1935.⁴⁶

I mesi dell'Exposition Universelle furono gratificanti e fruttuosi per Dezarrois da un altro punto di vista. Sostenuto da un Comité d'action d'eccellenza il conservatore diede vita, nel giro di pochi mesi, all'esposizione *Origines et développement de l'art international indépendant*, evento di spicco nel calendario del museo in quanto svincolato da istituzioni esterne e avente carattere sovranazionale.⁴⁷ La mostra si proponeva di offrire al pubblico una chiave di lettura degli sviluppi della scena artistica contemporanea da Cézanne in avanti arrivando fino al surrealismo e al non figurativo. Le opere esposte appartenevano in maggioranza a collezioni private, risultando lo specchio del gusto di una generazione di collezionisti. L'esposizione costituì un'importante occasione per assemblare in un contesto istituzionale un'inedita rassegna d'*art indépendant* sulla base di una precisa operazione storico-critica. In linea con l'approccio scelto, anche l'arte italiana contemporanea venne mostrata in alcuni suoi sviluppi meno ufficiali, lontani dall'ingombrante ritorno all'ordine.

I nomi italiani riportati a catalogo sono cinque, di questi Gino Severini, Umberto Boccioni, Enrico Prampolini e Giorgio De Chirico erano stati selezionati anche in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. L'approccio curatoriale differente si coglie se, andando oltre la mera lista di nomi, si guarda al tipo di opere selezionate.⁴⁸

Archives Nationales de France, Cote F214773, 8 giugno 1936: Lettera di André Dezarrois al Directeur Général des Beaux-Arts Georges Huisman.

⁴⁴ Nello stesso carteggio Dezarrois fa riferimento all'acquisto di una *Maternità* di Pino della Selva, artista italiano ma parigino d'adozione, che al tempo stava conoscendo un discreto successo sulla scena francese. Archives Nationales de France, Cote F214773, 24 febbraio 1937: André Dezarrois scrive a Georges Huisman.

⁴⁵ Archives Nationales de France, Cote F214773, 8 aprile 1937: Arrêté del Ministre de l'Education Nationale. Nonostante i carteggi reperiti agli Archivi, la storia collezionistica dell'opera resta lacunosa e incerta poiché questa non compare né nell'inventario storico del museo né nelle collezioni attuali del Musée National d'Art Moderne.

⁴⁶ Dezarrois riporta: 'Les artistes italiens, grâce aux négociations entreprises avec M. Maraini, ont été plus conciliants'. In questa occasione furono acquisite opere di Felice Casorati, Felice Carena, Gianfilippo Usellini e Marino Marini. Archives Nationales de France, Cote F214773, 20 dicembre 1937: André Dezarrois scrive a Georges Huisman.

⁴⁷ Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, luglio - ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937.

⁴⁸ Il processo di selezione delle opere risulta significativo ma nel considerarne l'intenzionalità e il peso bisogna tenere presente che spesso ai singoli artisti o collezionisti non fu richiesta in prestito un'opera

Particolarmente indicativo è il caso di Gino Severini di cui in questa occasione fu esposto *Tango* (1913), esemplificativo della fase cubo-futurista dell'artista e lontano da quell'orientamento novecentista su cui aveva puntato Maraini nel 1935 presentando opere come *La mère et la fille*. Nonostante sia riportata a catalogo e testimoni di un interesse per l'artista, la presenza della non meglio identificata *Composition* di Boccioni al Jeu de Paume resta incerta poiché non citata né nelle liste assicurative né nei numerosi carteggi legati alle richieste di prestito.

A Giorgio De Chirico, tra i più in vista degli *Italiens de Paris*, fu dedicata una suggestiva parete monografica selezionando otto opere realizzate tra 1913 e 1917, pienamente appartenenti al periodo metafisico (Fig. 7). Considerando la totalità di 177 opere esposte, la rilevanza data alla figura di De Chirico risulta significativa, solo a Pablo Picasso e a Paul Klee fu riservata una copertura maggiore.

In linea con quanto esposto nel 1935, fu proposta al pubblico una *Composition* di Enrico Prampolini esemplificativa delle ricerche non figurative dell'artista. Lo stesso Prampolini fu incaricato della selezione: 'Je vous prie de bien vouloir nous confier un de vos tableaux les plus récents et les plus caractéristiques pour l'exposition'.⁴⁹ Le due tele segnalate a Dezarrois, appartenenti alla collezione parigina di Arthur Cappa, erano datate 1928 e 1932 e testimoniavano dunque, come richiesto, la fase più attuale delle sue ricerche.⁵⁰ Stupisce, infine, leggere a catalogo il nome di Alberto Magnelli, italiano ma parigino d'adozione, approdato da tempo all'astrattismo. Magnelli all'epoca era del tutto inedito sulla scena museale francese e ricevette infatti, in questa occasione, un primo riconoscimento ufficiale.⁵¹

La ridotta presenza della scuola italiana e, in particolare, di quel movimento futurista tanto sacrificato nell'esposizione del 1935, non passò inosservata all'epoca. Tuttavia, gli studi condotti portano a imputare questa lacuna non tanto a una mancanza di interesse da parte del Comité d'action ma a limitazioni di tipo economico-organizzativo. I *Cahiers d'art* diretti da Christian Zervos, braccio destro di Dezarrois nell'organizzazione dell'esposizione, forniscono una giustificazione: 'Faute de crédits nécessaires pour le transport de ces tableaux [de Van Gogh] M. Dezarrois a dû renoncer à les faire venir à Paris comme il avait déjà renoncé de faire venir des tableaux futuristes ou constructivistes d'Italie et d'URSS'.⁵² Anche i carteggi conservati agli Archives Nationales sembrano confermare questa problematica. Dezarrois si scusò infatti privatamente con Severini: 'Je regrette infiniment de vous dire que il n'est pas possible d'assurer les frais de transport de Rome à Paris et retour de votre toile ainsi que des toiles de Boccioni et Carrà'.⁵³ L'interesse del conservatore per il futurismo sembra dunque essere stato più consistente di quello che traspare dalla selezione definitiva delle opere in mostra.

specifica ma furono date indicazioni più generiche relative a un certo periodo artistico, lasciando dunque molta discrezionalità ai prestatori.

⁴⁹ Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: richiesta di prestito di André Dezarrois a Enrico Prampolini.

⁵⁰ Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, luglio 1937: Enrico Prampolini scrive a André Dezarrois. Le due tele indicate dal carteggio sono: *Simultanéité cosmique* (1928) e *Métamorphose aérodynamique* (1932). Il catalogo dell'esposizione cita una sola opera di Prampolini col titolo generico *Composition*, i documenti non permettono di ricostruire quale delle due fu effettivamente esposta.

⁵¹ Lo studio dei documenti conservati agli Archives Nationales de France ha riconfermato un interesse per la produzione non figurativa di cui Magnelli era al tempo uno dei massimi interpreti sulla scena parigina. Anche a Magnelli fu data la possibilità di selezionare all'interno della sua produzione 'soit une toile ancienne et une récente, soit deux toiles récentes. Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: richiesta di prestito di André Dezarrois ad Alberto Magnelli.

⁵² 'Origines et développement de l'art international indépendant', in: *Cahiers d'art*, 4-5 (1937), pp.161-163.

⁵³ Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, 16 luglio 1937: Lettera di André Dezarrois a Gino Severini.

Origines et développement de l'art international indépendant non lasciò indifferente la critica italiana più illuminata. Carlo Belli, nel suggestivo rapporto del suo viaggio a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale, analizza nel dettaglio l'esposizione precisando, a proposito degli italiani: 'Tutti ci sembrano mal rappresentati, come del resto Severini, Carrà, Casorati ecc., che sono al piano inferiore'.⁵⁴ Dezarrois aveva infatti scelto di dedicare all'esposizione il primo piano del museo e di non includervi le opere delle collezioni, esposte al piano terra, perdendo l'occasione di collocarle all'interno di un'ampia riflessione teorica sulla scena artistica internazionale. Il gusto più ufficiale veicolato dalle opere italiane entrate in collezione nel corso del decennio fu così, in un certo senso, isolato, escluso dalla lettura della scena artistica contemporanea proposta al primo piano.

L'esposizione al Jeu de Paume presentava squilibri e lacune che furono puntualmente sottolineati. Nell'agosto 1937, a pochi giorni dall'inaugurazione, fu indirizzata al Presidente del Consiglio dei Ministri una *lettre ouverte* firmata da 54 tra artisti e intellettuali.⁵⁵ I segnatari vi criticavano in primo luogo l'eccessiva presenza di artisti francesi a scapito del carattere internazionale dell'esposizione e proponevano, inoltre, una lista di artisti che avrebbero dovuto trovare riconoscimento al Jeu de Paume. Per la scuola italiana furono indicati: Boccioni, Russolo, Carrà, Balla, Soffici. La selezione proposta, se da un lato riconferma la portata internazionale del Futurismo e il suo particolare rapporto con il contesto parigino, dall'altro mostra quanto anche i grandi intellettuali segnatari della *lettre* avessero una conoscenza limitata degli sviluppi che l'*art indépendant* italiana stava prendendo all'epoca.

Non vi fu tempo di verificare quali direzioni avrebbe preso la politica museale di Dezarrois in merito a quegli artisti italiani che negli anni a ridosso del conflitto mondiale, fino alla Liberazione, fecero della propria arte una ricercata forma di opposizione al regime. Le attività del Jeu de Paume subirono infatti una prima battuta d'arresto a causa delle crescenti tensioni internazionali nel settembre 1938 e si interruppero definitivamente nel settembre dell'anno successivo quando si dovette procedere alla messa in sicurezza delle collezioni.

Pur mancando la possibilità di un riscontro relativo agli anni della II Guerra Mondiale e dell'occupazione tedesca, se messi in prospettiva e colti all'interno della grande macchina museale i singoli episodi che definirono i rapporti tra Italia e Francia nel corso degli anni Trenta si arricchiscono di un senso più ampio, mostrando quante forme possa assumere la diplomazia e di quali strumenti possa avvalersi. L'acuta direzione delle attività del Musée des écoles étrangères contemporaines da parte di André Dezarrois portò all'attivazione di un *réseau* di rapporti estremamente diversificato che, se non poté esimersi dall'esercizio diplomatico-propagandistico, seppe anche individuare vie alternative e ampliare lo sguardo, per quanto possibile, all'*art indépendant*.

⁵⁴ C. Belli, *Parigi 1937*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980, p. 31.

⁵⁵ Archives Nationales, Cote 20144707/95, 7 agosto 1937: lettre ouverte indirizzata al Presidente del Consiglio dei Ministri.

Parole chiave

diplomazia, Jeu de Paume, arte contemporanea, fascismo, Dezarrois

Costanza Ballardini frequenta la Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici (III livello) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Ha conseguito la Laurea specialistica in Storia dell'Arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi in museologia riguardante la politica espositiva del Musée del Jeu de Paume tra 1931 e 1939.

Attualmente lavora presso la Galerie Karsten Greve di Parigi. Precedentemente, ha collaborato con l'Archivio Emilio Isgrò, è stata assistente al conservatore presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano e ha collaborato con l'Atelier Xavier Veilhan a Parigi nell'ambito del progetto *Studio Venezia* per la 57 Biennale di Venezia.

Via Guerrini 3

20133 Milano (Italia)

costanza.ballardini@gmail.com

Summary

Art and Diplomacy: The Case of Italian Art at the Jeu de Paume Museum in the 1930s

The Jeu de Paume Museum in Paris, being the Musée des écoles étrangères contemporaines, was a cultural institution with a pivotal role in the development of diplomatic relations between France and the other nations in the 1930s. Considering and highlighting the importance of the Jeu de Paume Museum, the study aims to offer a wider perspective on the museum activities under the direction of the enlightened curator André Dezarrois, considering both the collection management and the exhibition policy. The essay is based on a documentary research mainly conducted at the Archives Nationales de France and the Kandinsky Library (Centre Georges Pompidou), combined with a broad bibliographic research. The article focuses especially on the attitude toward Italian contemporary art and its political meanings, thus outlining a complex network of events and relations in order to integrate the studies developed so far. The essay strives to go beyond a simple analysis of the major exhibition *Art italien des XIX et XX siècles*, which was strongly supported by the fascist regime, highlighting the interconnections between the mentioned event, donations and acquisitions, institutional relations, and smaller, but still meaningful, exhibitions. Furthermore, the scope of the research was widened in order to consider the influence of French cultural and political forces on the managerial attitude displayed at the Jeu de Paume Museum toward Italian art.



Fig. 1 Vista della sala XIV, parete monografica dedicata ad Amedeo Modigliani nell'ambito dell'esposizione dedicata all'École de Paris presso il Musée du Jeu de Paume. Parigi, 1932, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/287



Fig. 2 Vista della sala dell'école italienne, Musée du Jeu de Paume. Parigi, s.d., Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/287

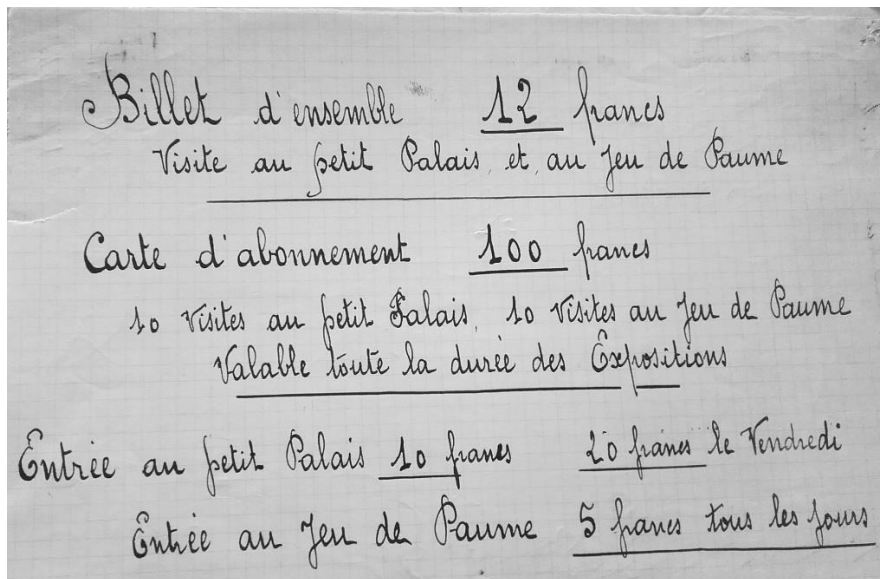


Fig. 3 Documento manoscritto riguardante le tariffe di ingresso stabilite per l'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles*. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20150042/7



Fig. 4 Vista della sala XIII, parete monografica dedicata ad Armando Spadini in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/289



Fig. 5 Vista della sala XIX, in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. Alle pareti (da sinistra a destra) opere di Ardengo Soffici, Filippo de Pisis e Felice Carena. Al centro sculture di Michele Guerrisi, Arturo Dazzi e Antonio Maraini. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/289



Fig. 6 Vista della sala XVI, in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. Alle pareti (da sinistra a destra) opere di Mario Tozzi, Mario Sironi e Giorgio de Chirico. Al centro sculture di Venanzio Crocetti, Arturo Martini e Dario Viterbo. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/289



Fig. 7 Vista della sala XIII, parete monografica dedicata a Giorgio De Chirico in occasione di *Origines et développement de l'art international indépendant*. Parigi, 1937, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/287

Tutte le immagini sono libere da diritto d'autore secondo direttiva degli Archives Nationales de France.

Una guerra italiana combattuta a Parigi Bontempelli, 900 e i suoi avversari

Rosario Gennaro

900 tra Roma e Parigi

Nel periodo fra le due guerre mondiali Parigi viene considerata la capitale mondiale della cultura, delle arti, della letteratura, poiché lì risiede la più alta facoltà di legittimare autori, movimenti, opere, tendenze.¹ Parigi è, di conseguenza, meta ambitissima dagli intellettuali di tutto il mondo, nonché di quanti provenienti da altri campi (per esempio la politica) puntano a interagire con loro e a sfruttarne l'autorità. I contatti e la notorietà nella capitale francese possono creare le necessarie premesse alla legittimazione internazionale. Ma può questa fruttare anche in ambito più strettamente nazionale, accrescere in patria la notorietà, l'influenza e il successo di chi l'ottiene? Può questo suscitare le reazioni, a posteriori o preventive, da parte degli avversari? E cosa accade se la legittimazione parigina è cercata da autori legati al fascismo, alle sue filiere, alle sue istituzioni, e alla sua politica culturale?

Per il periodo da noi preso in considerazione, la più chiara risposta a tali domande viene dalla rivista italiana di lingua francese denominata *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*, diretta dallo scrittore modernista (e ancor prima futurista) Massimo Bontempelli, edita dalla casa editrice La Voce, sotto la guida di Curzio Malaparte, scrittore e critico letterario. Il comitato di redazione è internazionale. Lo compongono scrittori per la maggior parte "modernisti", francesi o di altra nazionalità, di stanza a Parigi (Pierre Mac Orlan, Ramon Gómez de la Serna, Georg Kaiser, James Joyce). Della stessa tipologia sono anche gli scrittori che pubblicano nella rivista (i membri del comitato di redazione e altri, come Georges Ribemont-Dessaignes, Il'ja Erenburg, Philippe Soupault, Franz Hellens, Léon-Paul Fargue, André Malraux, Fernand Divoire, Ivan Goll, Nino Frank, Alberto Cecchi, Bruno Barilli).

In questo articolo descriveremo la posta, i fini e le strategie dei conflitti nati intorno alla rivista. Bontempelli puntava a creare un'ampia base di contatti e notorietà nella capitale francese, in modo da creare le condizioni per la legittimazione letteraria internazionale. La casa editrice di *900* era peraltro sotto il controllo del fascismo. Il regime promuoveva una politica di "espansione culturale" tesa ad aumentare l'influenza internazionale dell'Italia attraverso il prestigio e la diffusione della sua cultura nel mondo. Questa politica non poteva dunque prescindere da Parigi, in quanto capitale mondiale della cultura e crocevia degli scambi culturali internazionali. Bontempelli era un intellettuale dichiaratamente fascista, parte delle filiere dell'"espansione culturale", in contatto con riviste e intellettuali che le compongono. *900* non poteva tuttavia adottare un linguaggio apertamente imperialista o nazionalista

¹ Cfr. P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999; A. Boschetti (sous la direction de), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010.

onde non contrariare i collaboratori parigini. Nemmeno poteva però omettere del tutto i riferimenti al fascismo, pena il “taglio dei viveri” alla rivista. Gli avversari italiani denunciarono questa contraddizione e in Bontempelli combatterono un temibile competitore, sia come mediatore tra l'Italia e la Francia, sia come interlocutore privilegiato della politica culturale del fascismo. Le dispute intorno alla rivista *900* riguardavano così Parigi, ma coinvolgevano soprattutto giocatori e interessi della scena letteraria italiana.

La politica culturale del fascismo, avviata negli anni in cui nasce *900*, porta alla nascita di note e importanti istituzioni come l'Enciclopedia Italiana e l'Accademia d'Italia, investite per statuto della salvaguardia e dell'incremento della cultura nazionale sia in patria che fuori.² Funzioni simili hanno la Società Dante Alighieri, l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, la Società Italica, numerosi altri istituti di cooperazione intellettuale, molti dei quali diretti o creati da Giovanni Gentile e Amedeo Giannini, alto funzionario del Ministero degli Affari Esteri, capo dell'Ufficio Stampa. Il risvolto internazionale di questa politica è denominato imperialismo spirituale o espansione culturale all'estero. Questa consiste nel far uso della cultura per tutelare e accrescere il prestigio internazionale dell'Italia e del fascismo. Così ne parla lo stesso Mussolini:

Quale è dunque il vostro compito, il compito di coloro che creano? Bisogna che tutti gli scrittori italiani siano all'interno e soprattutto all'estero i portatori del nuovo tipo di civiltà italiana. Spetta agli scrittori di fare quello che si può chiamare “imperialismo spirituale” nel teatro, nel libro, con la conferenza. Far conoscere l'Italia non soltanto in ciò che essa ha di grande nel passato.³

C'è un collegamento fra la rivista *900* e l'espansione culturale promossa dal regime? Molti e rilevanti indizi paiono darne conferma. Il primo è il programma della rivista, nata per esportare la cultura italiana. Non però a semplice titolo informativo, ma per mettere in competizione (per il primato internazionale) la cultura italiana e le culture straniere:

La rivista [...] ha l'intenzione: - 1) di segnalare bene la parte che l'Italia ha (contro l'opinione comune) nella formazione di un'atmosfera poetica nuova; [...] 2) di [...] buttare [...] audacemente in gara i giovanissimi valori italiani con i men giovani valori delle altre nazioni. - 3) di ottenere che sieno essi valori italiani, esportandosi e penetrando, a premere sugli stranieri e informarli di sé [...].⁴

² Cfr. M. Ferrarotto, *L'Accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977, p. 20; G. Turi, *Il mecenate, il filosofo e il gesuita. L'“Enciclopedia italiana” specchio della nazione*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 42.

³ Cfr. ‘La missione degli scrittori italiani nel discorso di Mussolini alla Società degli Autori’, in: *La Tribuna*, 2 luglio 1926, p. 3. Sull'espansione culturale o imperialismo spirituale, cfr. F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010; B. Garzarelli, ‘Parleremo al mondo intero’. *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; R. Gennaro, ‘Il “Manifesto degli intellettuali fascisti” e l'espansione culturale all'estero. La versione francese e due nuove liste di firmatari’, in: *Nuova Storia Contemporanea* XVII, 1 (2013), pp. 79-95. L'espansione culturale non impedì, in epoca fascista, l'importazione di cultura straniera in Italia, che conobbe anzi un forte incremento, almeno per ciò che riguarda la narrativa. Cfr. F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007.

⁴ M. Bontempelli, ‘Perché “900” sarà scritto in francese’, in: *Il Tevere*, 18 maggio 1926, p. 3. “Informarli” potrebbe non avere solo il senso di “metterli al corrente”, ma anche quello, più letterario, di “plasmarli”, “dar loro forma”, dunque più in linea col proposito di porre la cultura straniera sotto l'influsso dell'italiana. ‘Sieno’ è effettivamente scritto con la “e”.

L'esportazione è auspicata nel segno della novità e della competizione tra le nazioni, in linea col fermo proposito fascista di dare lustro internazionale alla patria, in gara con le altre culture, perseguendo la supremazia culturale. Il secondo indizio di prossimità al regime è il consiglio di amministrazione della casa editrice, pieno di esponenti di spicco del mondo fascista, tra cui Giuseppe Bottai, Italo Balbo, Roberto Forges Davanzati e Renato Ricci.⁵ Poi ci sono gli agganci del direttore Massimo Bontempelli, legato agli ambienti della cultura fascista e dell'imperialismo spirituale. Bontempelli conosce il più noto artefice di questa politica, Franco Ciarlantini, esponente assai noto e influente della cultura fascista, tanto da meritare l'attenzione, sia pure avversa, di Benedetto Croce. Ciarlantini ha una rivista, denominata *Augustea*, espressamente dedicata all'imperialismo culturale, di cui pure Massimo Bontempelli è un collaboratore.⁶ Bontempelli è poi in contatto con Arnaldo Mussolini, fratello di Benito e ha accesso al capo del governo, che appoggia il progetto novecentista, stando almeno a un trafiletto fatto apparire sui giornali.⁷

Le dispute sul francese e la traduzione

Il sostegno del capo del governo serve anche a tener testa agli attacchi di un gruppo di scrittori "strapaesani" (Mino Maccari, Ardengo Soffici, Leo Longanesi) e riviste avverse (*L'Italiano* e *Il Selvaggio*), provenienti in buona parte dall'esperienza del "ritorno all'ordine" rappresentato dalla rivista *La Ronda*. I principali temi del contendere sono la modernità, la tradizione e l'uso del francese.

Vediamo le diverse posizioni dei più illustri esponenti dei due campi. Sia Ardengo Soffici, da una parte, che Massimo Bontempelli, dal lato opposto, si professano non europeisti. Così Bontempelli:

Si sappia subito che il titolo completo è: "900. CAHIERS D'ITALIE ET D'EUROPE". Questo potrebbe essere bastante per calmare i timori di chi, in buona o in mala fede, vede in questo annunziato uso del francese un tradimento, o almeno un atto di "europeismo" nel deprecato senso rollandiano della parola.⁸

Si tratta di favorire un forte commercio delle idee in Europa, al fine di rifondare profondamente la cultura europea e veder trionfare in essa i più autentici valori

⁵ Cfr. Il Torcibudella, 'Il "900" e i Soviet', in: *L'Italiano*, 20 dicembre 1927, p. 1, ora in G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966)*, a cura di E. Conti, Bologna, Patron, 2004, pp. 145-146. Nell'articolo (il cui vero autore è il poeta Giuseppe Ungaretti, cfr. Ivi, p. 21), *La Voce* è definita 'la più fascista delle case editrici'. Balbo era sottosegretario all'economia; Bottai sottosegretario al Ministero delle Corporazioni e direttore di *Critica Fascista*; Ricci sottosegretario all'Istruzione, capo dell'Opera Nazionale Balilla, membro del direttivo del Partito Nazionale Fascista; la stessa funzione rivestiva Roberto Forges Davanzati, anche direttore del quotidiano *La Tribuna*. Cfr. G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano-Trento, 1998, p. 191 e R. De Felice, *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello stato fascista (1925-1929)*, Torino, Einaudi, 1995, p. 57.

⁶ Cfr. R. Gennaro, 'L'imperialismo spirituale e gli esordi della rivista *Augustea*', in: *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani*, 27, 2 (2012), pp. 42-50. Cfr. anche F. Ciarlantini, *L'imperialismo spirituale*, Milano, Alpes, 1925. Per la polemica con Benedetto Croce, cfr. Ivi, pp. 159-164.

⁷ Cfr. 'Massimo Bontempelli ricevuto dall'on. Mussolini', in: *La Fiera Letteraria*, 12 settembre 1926, p. 1: 'Ieri S.E. Mussolini [...] ha ricevuto a Palazzo Chigi in udienza lo scrittore Massimo Bontempelli, direttore della rivista "900" [...]. Il Duce ha voluto conoscere particolarmente gli scopi che la rivista si propone, i nomi dei collaboratori italiani e stranieri, nonché le vicende polemiche che hanno seguito l'annunzio della nuova pubblicazione [...]. S.E. Mussolini ha ascoltato con grande attenzione e interesse la minuta esposizione di Bontempelli ed ha dichiarato che approva tutte le direttive di "900"'.
⁸ M. Bontempelli, 'Perché "900" sarà scritto in francese', cit. "Rollandiano" è un aggettivo che si riferisce allo scrittore francese Romain Rolland (1866-1944), noto per posizioni pacifiste, europeiste, cosmopolite e antinazionaliste.

italiani. Nulla a che vedere dunque con un'idea integrata e unitaria di cultura europea, fatta di componenti con pari dignità. Vi è piuttosto l'idea di una partita fra culture per cui l'Italia ha interesse a conoscere le altre nazioni onde meglio superarle sul terreno dell'intellettualità.

Per Ardengo Soffici, d'altro canto, l'europeismo è uno degli "ismi" contemporanei da combattere con maggiore vigore:

Europeismo vuol dire oggi democrazia, liberalismo, parlamentarismo, plutocrazia, massoneria, giudaismo, protestantismo, tedeschismo, americanismo, intellettualismo ipocrita ed immorale.⁹

Per Bontempelli, tuttavia, la cultura italiana deve misurarsi con la cultura europea. Deve farlo, come già si è ricordato, sul terreno di un radicale rinnovamento. Deve conoscere la cultura straniera per rafforzarsi, farsi apprezzare da questa al fine di esercitare la propria influenza e stabilire la propria superiorità. Di qui un atteggiamento radicalmente favorevole alla traduzione e il ricorso alla lingua straniera. Bontempelli afferma cioè che il francese, grande lingua di cultura internazionale, molto più nota all'estero dell'italiano, è necessario ad aumentare la desiderata propagazione della cultura italiana esportata, anche al fine di "imporre" la cultura italiana in tutto il mondo. Indica inoltre nella traducibilità un parametro essenziale del valore letterario:

Ad altri il compito di imporre la lingua italiana a tutto il mondo della cultura; ma sarà un lento lavoro. Spero che tra dieci anni "900" potrà essere scritto in italiano. Per ora, se lo scrivessi in italiano lo leggerebbero 1000 italiani e 50 stranieri; in francese, lo leggeranno ugualmente quei 1000 italiani più 5000 stranieri, secondo il computo infallibile che abbiamo fatto Suckert e io quando abbiamo preso la risoluzione che ha destato tante apprensioni. Basterebbe: ma c'è anche un'altra ragione. Uno dei caratteri che credo necessario fomentare nella letteratura moderna, è l'immaginazione inventiva, la facoltà di creare miti, favole, personaggi, così vivi da mantenere il solido della loro vita anche tradotti, anche rinarrati in altre forme. Una delle riprove del valore d'un'opera novecentista sarà la sua *traducibilità*.¹⁰

Il ricorso alla lingua francese e l'articolato discorso con cui questo è spiegato hanno un ruolo cruciale nella strategia portata avanti da Massimo Bontempelli. L'impiego della lingua letteraria internazionale porta la rivista nella capitale mondiale della cultura. L'uso del francese permette di imbarcare o raggiungere buona parte del modernismo internazionale di stanza a Parigi; ha anche un senso in rapporto al proposito di espansione culturale con cui Bontempelli presenta la sua rivista ai referenti politici italiani. Questo pone l'idea di traduzione al centro di spinte tanto forti quanto contraddittorie. Da una parte una logica strettamente letteraria che punta al successo attraverso Parigi e alla stretta collaborazione con i suoi ambienti più noti e accreditati. Dall'altra il forte condizionamento posto in atto dal nascente totalitarismo fascista, incline a considerare la cultura, le idee, la stessa letteratura come strumento di conquista e propaganda sia in patria che all'estero.

⁹ 'Lettera di Ardengo Soffici', in: *Il Tevere*, 7 settembre 1926, p. 3.

¹⁰ M. Bontempelli, 'Perché "900" sarà scritto in francese', cit. A riprova di quanto sia cruciale per Bontempelli, lo stesso concetto è espresso in una lettera a Nino Frank del 1926, in C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1985, p. 106: 'Nella giustificazione preliminare spiegherò [...] che per noi il criterio d'un'opera d'arte è d'essere traducibile e raccontabile: e che perciò rinunciamo al vantaggio che ci può dare lo scrivere nella nostra lingua, e ci presentiamo tradotti: così otteniamo anche maggiore diffusione'.

Per Ardengo Soffici, esponente illustre del fronte strapaesano, la ‘vera’ cultura italiana è, invece che per Massimo Bontempelli, prettamente tradizionale, non moderna, e può essere diffusa nel mondo solo nella lingua del sì. Non c’è cultura italiana, se non in italiano. Tradurre la cultura nazionale equivale dunque grosso modo a tradirla. Il resto sono solo ‘porcherie’. Tesi sorprendenti se si considerano i noti trascorsi avanguardistici (ma non più d’attualità) dello scrittore, già promotore della cultura italiana in lingua francese attraverso una rivista, *La Vraie Italie*, dedicata a questo scopo:

Funzione dell’Italia nuova è combattere in *tutti i campi* queste porcherie e le altre moltissime che ad esse sono concomitanti per riaffermare e rialzare i valori di tutt’altro genere, e precisamente i valori nostri fondamentali e *tradizionali*.

Massima gloria del Fascismo politico è stata appunto quella di opporsi coscientemente al corso di tale europeismo: di abbattere ad uno ad uno tutti gli idoli, col fine dichiarato e imprescindibile d’imporre al mondo una civiltà ben più alta ed umana: la civiltà fascista, cioè la civiltà italiana in tutta la sua purezza e luminosità.¹¹

Il linguaggio è [...] il tesoro più prezioso di un popolo: è [...] l’espressione più profonda e genuina della sua anima, del suo essere nazionale [...]. Quello scrittore che per essere meglio inteso dagli stranieri impoverisse la propria lingua, o peggio ancora, adottasse i caratteri propri del genio linguistico di un altro popolo per fare una letteratura d’esportazione, equivarrebbe esattamente a colui il quale per trovare più facile accesso in una società forestiera barattasse la propria nazionalità. Del resto nessuna opera letteraria ha il minimo valore ove non vi sia rispecchiato il carattere della lingua in cui è scritta e in tutta la sua purezza e ricchezza. Gli scrittori italiani moderni (intendo da Dante a Carducci per non parlare di contemporanei ancora *sub judice*) sono i più grandi del mondo appunto perché hanno sempre obbedito a questa legge ferrea. Per questo sono anche i più difficilmente traducibili.¹²

In materia di traduzione, la conclusione di Soffici è dunque esattamente agli antipodi di quella di Bontempelli. Bontempelli ritiene che più un testo è traducibile, più il suo valore letterario è elevato. Per Soffici, invece, è vero precisamente il contrario.

L’opera d’arte italiana *traducibile* è quella che non è italiana, che è fatta di pensiero internazionalistico, ebraico, liberal-bolscevico, decadente, eccetera, e la cui forma o il cui linguaggio è volapük o esperanto.¹³

Meno lontane sono le premesse di fondo per cui il problema della traduzione è posto. Sia per Soffici che per Bontempelli si tratta di definire la vera identità italiana, forme, strumenti e mete della sua supremazia. Più aperta alla modernità secondo 900, più incline alla tradizione per gli *strapaesani*, nella sostanza però avversa a uno spirito europeo come entità che inglobi e superi le singole nazionalità. L’identità italiana deve al contrario poter competere e imporsi sulle altre. Questo è l’agognato fine ultimo indicato dai contendenti in Italia.

Diverso è però il profilo indicato per la cultura italiana, moderno per gli uni, tradizionale per gli altri. Diverse le modalità e strategie di penetrazione all’estero: la lingua straniera (dunque la traduzione) secondo *i novecentisti*; solo l’italiano (dunque il divieto di traduzione) secondo *i selvaggi*. Pur essendo dagli uni preconizzata e dagli

¹¹ ‘Lettera di Ardengo Soffici’, in: *Il Tevere*, 7 settembre 1926, p. 1.

¹² Ibidem.

¹³ ‘Obiezioni di Soffici’, in: Ivi, 8 giugno 1926, p. 3. Soffici aveva animato una rivista di lingua francese, denominata *La vraie Italie*, il cui scopo era promuovere all’estero la cultura italiana. Cfr. E. Bellini, ‘Politica e cultura nella “Vraie Italie”’, in: Id., *Studi su Ardengo Soffici*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 113-151.

altri nettamente rifiutata, la traduzione è prevalentemente presa in considerazione quale strumento di esportazione, non di importazione culturale, in sintonia con la politica di espansione culturale all'estero posta in essere dal fascismo.

Nascondimenti, ambiguità, sottintesi

Dietro queste argomentazioni (e le contraddizioni dal lato di Soffici) risiedono del resto, a ben vedere, motivazioni ben più prosaiche e competitive. Bontempelli ambisce l'appoggio logistico del regime per farsi conoscere a Parigi e porre così le basi di una legittimazione nel grande centro della repubblica mondiale delle lettere. I condizionamenti di carattere politico (l'appoggio di Mussolini, i vincoli sui nomi da mettere negli organi direttivi) hanno l'aria di essere, ai suoi occhi, solo un impaccio necessario e contingente, un prezzo temporaneo da pagare in vista di una più grande autonomia futura, da conquistare e difendere col successo letterario della rivista:

Domani vedo il Presidente: anche qui andremo incontro a un'incognita; cioè le dichiarazioni che mi farà, e che saranno pubblicate, se saranno tali da stroncare tutta la campagna nemica all'interno - potranno all'estero far credere alle panzane delle "riviste di propaganda fascista in francese". [...] Volevo mettere nel prospetto [...] il tuo nome come *secrétaire de rédaction pour la France*. Ma allora occorre che mettesti anche Alvaro per l'Italia. Ora, se è ormai accettabilissimo che io faccia scrivere Alvaro, e gli faccia pubblicare il romanzo alla "Alpes" ecc., - la qualifica ufficiale nella rivista darebbe occasione a nuove lotte, sgradevoli soprattutto per lui: perciò non ne ho messo nessuno (e a lui nemmeno ho parlato della cosa). Vi metterò cominciando dal 2° o 3° numero - quando il successo di *pubblico* della rivista mi avrà permesso di infischiarli di queste minchionerie.¹⁴

Gli avversari, senza agganci nella capitale francese (compreso Ardengo Soffici, ora sprovvisto dei legami tenuti in passato con l'avanguardia) temono invece di farsi pure sfilare, in Italia, lo sperato ruolo di referenti della politica culturale del regime.¹⁵

Massimo Bontempelli e il suo fronte hanno, a prima vista, un vantaggio non da poco: una quantità di aiuti e collaborazioni più larga e incisiva. Il problema è però che la loro rete è troppo eterogenea. Ciò pone la rivista in una condizione di 'doppio legame'¹⁶ che lascia pochissimo spazio di manovra e rischia, in fin dei conti, di scontentare tutti: Bontempelli non può troppo mostrare il risvolto nazionalista e politico della rivista (l'imperialismo spirituale) per non perdere i preziosi collaboratori francesi (particolarmente attenti all'autonomia letteraria e fortemente contrari al nazionalismo, specie in ambito modernista e avanguardista).¹⁷ Ma neanche può troppo evitare di farlo senza privarsi dell'appoggio, indispensabile, del regime fascista e della sua politica culturale. Tutto ciò non può che avere precise conseguenze sul discorso elaborato dalla rivista, sottoposto a vincoli contrari ma egualmente forti, provenienti uno da Roma e l'altro da Parigi. L'esempio più lampante di tali costrizioni è costituito

¹⁴ C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, cit., pp. 111-112.

¹⁵ Su Soffici e la Francia, cfr. almeno M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici: 1900-1914*, Milano, Vita e Pensiero, 1970.

¹⁶ Sintagma mutuato dal campo della psicologia, per cui cfr. P. Watzlawick, J.H. Beavin, D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio, 1971.

¹⁷ Cfr. P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, cit., p. 125: 'L'impératif catégorique de l'autonomie, c'est l'opposition déclarée au principe du nationalisme littéraire, c'est-à-dire la lutte contre l'intrusion politique dans l'univers littéraire. [...] En France notamment, le volume de capital accumulé est tel, la domination littéraire qui s'exerce sur l'ensemble de l'Europe à partir du XVIII^e siècle est si peu contestée et contestable, que l'espace littéraire français devient le plus autonome, c'est-à-dire le plus libre à l'égard des instances politico-nationales'. Sull'avanguardia, cfr. G. Sapiro, 'Forms of politicisation in the French Literary Field', in: *Theory and Society*, 32 (2003), pp. 633-652.

dal più famoso passo della *Justification*, il pezzo che apre (con un titolo invero assai difensivo, forse riflesso delle polemiche in corso) il primo numero della rivista e ne espone il programma.

Aujourd'hui, avant que l'art ne reprenne le sens du monde extérieur et de la magie, la politique retrouve celui de la puissance et du contingent, qu'elle avait perdu le long de la route démocratisante du dix-neuvième siècle. À l'heure actuelle, il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. À Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. À Rome par des patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours.

Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que, dans l'instant même où nous nous efforçons d'être des européens, nous nous sentons éperdument romains.¹⁸

Questo brano dà non pochi grattacapi a Bontempelli e lo costringe a qualche giravolta verbale. Il fascismo non può essere nominato a chiare lettere, perché i collaboratori parigini non gradirebbero. Non può però venir meno del tutto, pena la fine degli appoggi, indispensabili, dall'Italia. Restano allora i falchi (volatili prossimi all'aquila, che è tra i più noti simboli del movimento di Mussolini), di cui viene evidenziata la giovinezza (altro grande mito fondatore del regime). Fa da contraltare il riferimento a Mosca, volto forse a blandire quanti, a Parigi, per esempio in ambito surrealista, avevano simpatie o attenzioni per la rivoluzione comunista.¹⁹ A Parigi, Nino Frank fiuta il pericolo e chiede con ansia al direttore Bontempelli di cambiare, ma il direttore ha le mani legate e più di tanto non può fare:

È necessario che qui non possano dirti: 'ecco, avevamo ragione, è proprio un organo di propaganda fascista'. Perché, come conseguenza, avresti un putiferio e le dimissioni di Joyce, Mac Orlan, ecc. [...]

Insomma attento. Se il 1° n. va, 900 diventa la rivista più importante di oggi. Perciò attento.²⁰

Ora mi metto subito a studiare qualche attenuazione al passo che mi indichi nelle *Giustificazioni*. Ma troppo non posso fare. Poiché se sono riuscito a vincere per il momento le ire nazionaliste (italiane) che imperversarono contro 900, fu appunto nonostante quella *Giustificazione* e specialmente quelle dichiarazioni politiche. Se uscissi senza, o troppo castrandole, avrebbero ragione di gridare che li ho traditi, e immediatamente riuscirebbero a tagliare i viveri al giornale. [...] Ed è meglio correre qualche rischio da parte dei nazionalisti francesi che avere la certezza di essere troncati qui. Dove la lotta è soltanto sopita apparentemente, ma non sospesa. [...] Vedi come è difficile la situazione.²¹

Non c'è allora posto per modifiche sostanziali. Il discorso rimane vago, quasi privo di significato, ma è il solo modo per farlo passare:

¹⁸ M. Bontempelli, 'Justification', in: 900, 1, cahier d'automne, 1926, pp. 11-12. Sulla tormentata gestazione di questo brano, cfr. C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, cit., pp. 111-116 e 222, 224, 229.

¹⁹ Questo scrive Nino Frank a Massimo Bontempelli il 10 settembre 1926: 'Quell'accento alla Russia ci salva. Osservavo la reazione di Soupault. M'ha detto: se avesse parlato solo di Roma non mi sarebbe andata: ma così è ottima'. Cfr. Ivi, p. 222. Per la storia del surrealismo, cfr. N. Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999. Sul dibattito circa l'adesione al partito comunista, cfr. *Archives du surréalisme. Adhérer au Parti communiste? Septembre - décembre 1926*, présenté et annoté par M. Bonnet, Paris, Gallimard, 1992.

²⁰ C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, cit., p. 218. Lettera di Nino Frank a Massimo Bontempelli del 1 settembre 1926.

²¹ Ivi, p. 111. Lettera di Massimo Bontempelli a Nino Frank del 15 settembre 1926.

Mi sono stillato il cervello per le modificazioni. Ma non ho fatto che la seguente: in luogo di 'des loups faméliques qui grattent le sol' 'des fauves mystérieux qui frappent sur le sol' (non capisco che vuol dire ma va bene). [...] Qualunque altra modificazione mi metterebbe in situazione di slealtà verso coloro che l'hanno letta così, e per questo mi hanno appoggiato. Come ti ho detto, correrei il rischio di non poter fare il num. 2. [...] Fai dunque la correzione dei *fauves mystérieux qui frappent* e tira via che non c'è papà.²²

Se il riferimento al fascismo non può essere omesso, le diramazioni parigine della rivista impongono che venga sfumato, vestito di eufemismi e bilanciato da pari riferimento alla rivoluzione sovietica, che del resto non mancava di destare simpatie in Italia, anche nell'area della cultura fascista.²³

Altri sconfinamenti tra politica e cultura

Analoghi processi di mascheramento subisce un altro testo di Bontempelli apparso su *900*. Nello stesso numero d'esordio, il saggio intitolato *La mare aux grenouilles* ha per tema il ruolo italiano e mediterraneo nella crescita della cultura europea. Bontempelli parla della 'reprise méditerranéenne', la 'mission du siècle vingtième' per cui l'Italia deve adoperarsi:

La mission réservée au vingtième siècle est une reprise méditerranéenne. Sur les bords de la mare aux grenouilles on sent mûrir un travail profond qui préparera une nouvelle oscillation de la civilisation de ces bords vers les cercles les plus lointains. Il est urgent que l'Italie, après un long repos qui a semblé épuisement ou mort, se prépare à cette tâche en se mettant rapidement et consciencieusement au courant de tout ce qui s'est développé et a achevé sa maturité particulière dans le restant de l'Europe.²⁴

Conoscere l'Europa per un salto in avanti. Conoscere le altre nazioni per mettersi al passo con esse. Ma quale rango spetta all'Italia? Inferiore, pari o superiore rispetto alle altre nazioni? Vano cercare, in *900* una risposta chiara, gli accenni a una rinascita (dell'Italia) non palesano con chiarezza missioni imperiali. Pare persino di riscontrare la sottolineatura di un ritardo culturale dell'Italia, non il primato che una missione imperiale presuppone. Il testo non ha del resto marcati riferimenti alla politica e mantiene un profilo marcatamente culturale, persino erudito per i riferimenti, a dire il vero un po' forzati, a Paul Valéry e a Platone.

Da Platone, Bontempelli ricava il sintagma che dà il titolo al saggio, tratto da un brano del *Fedone* così riportato:

Ici se place merveilleusement une citation de Platon. Elle est dans le Phédon: 'Je crois que la terre est très vaste et que nous qui vivons entre l'Asie Mineure et les Colonnes d'Hercule, nous n'habitons qu'une faible partie, étant tous rassemblés autour de la Méditerranée comme des grenouilles autour d'un étang; et qu'il y a ailleurs d'autres peuples nombreux et différents qui habitent de nombreuses contrées semblables à celle-ci'. En songeant que ces paroles ont été écrites par Platon, nous comprenons que le sentiment d'étroitesse, le désir de mouvement, les velléités d'expansion qui sont en elles, ne sont pas une inquiétude aventureuse d'ulyssides,

²² Ivi, p. 113. Stessa lettera della precedente citazione.

²³ L'accostamento di Roma e Mosca fu anzi un '*topos* abbastanza frequentato' dalla cultura fascista, per esempio da Benito Mussolini, Curzio Malaparte e Giuseppe Bottai. Cfr. P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 332-344.

²⁴ M. Bontempelli, 'La mare aux grenouilles', in: *900*, cit., p. 178.

mais qu'elles prévoient et prédisposent l'extension de la civilisation méditerranéenne au restant du globe.²⁵

Il brano di Platone non ha affatto la valenza con cui Bontempelli lo usa, nulla c'è, nel *Fedone*, che faccia pensare all'"espansione" della cultura mediterranea. Lo stesso vale per i riferimenti a Paul Valéry collocati nella parte introduttiva del saggio.²⁶ Per quanto forzati, questi riferimenti conferiscono un carattere più erudito al testo e nascondono meglio i sottintesi politici. Questi emergono però in tutta evidenza nella versione italiana dell'articolo, pubblicata un anno prima della nascita di *900*. Qui si legge un messaggio assai più esplicito in riferimento alla politica e più chiaramente nazionalistico:

Col 1922 comincia una grande era antiromantica.

Parlo dell'Italia perché la nuova storia anche questa volta comincia qui, e di qua porgerà al rimanente d'Europa gli schemi da sviluppare.

Perché oggi uno schema capace di svolgersi deve avere il mondo intero come suo campo di sviluppo e di attuazione. Perciò, se l'Italia è consapevole della sua missione, deve rendersi conto che il suo primo e più preciso dovere è quello di "europeizzarsi" al possibile.²⁷

L'Italia deve europeizzarsi al fine di assumere la guida culturale del continente. L'arte e il pensiero devono completare l'opera che la politica (il fascismo) ha appena avviato, proprio nell'anno della presa del potere. Questo non è scritto però in *900*. Figura nella prima parte (assente in francese) della versione italiana, uscita nel primo numero di *Augustea* di Franco Ciarlantini, la rivista e l'intellettuale più impegnati, come scritto sopra, nell'espansione culturale all'estero.

Il doppio e contrastante legame di Roma e Parigi, la necessità di accreditarsi, con un solo discorso, in un modo da una parte e nel modo opposto dall'altra, lascia dunque uno spazio ridotto di manovra e costringe all'ambiguità.²⁸ Su questa si concentrano allora alcuni dei principali avversari italiani di Bontempelli, il poeta Giuseppe Ungaretti e Curzio Malaparte.

Ungaretti è il principale mediatore letterario tra l'Italia e la Francia. L'iniziativa di Bontempelli può mettere in discussione questa posizione. Ungaretti ha dunque interesse a ostacolare l'avversario e prende pubblicamente la parola per chiedersi come mai noti letterati comunisti parigini (o residenti a Parigi) collaborino con una

²⁵ Ivi, p. 177. Per la versione italiana, cfr. Platone, *Fedone*, prefazione, saggio introduttivo, traduzione, note, apparati a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 263. 'Mi sono persuaso [...] che [...] la terra è qualcosa di straordinariamente grande, e noi abitiamo in una piccola parte che va dal fiume Fasi alle Colonne di Eracle, stando intorno alle rive del mare come rane o formiche intorno a uno stagno. E ci sono molti altri uomini che abitano altrove, in molte altre regioni simili di questa'.

²⁶ Bontempelli cita P. Valéry, 'Caractères de l'esprit européen', in: *Revue Universelle*, 15 juillet 1924, ora, con modifiche, 'Note (ou l'Européen)', in *Œuvres*, Paris, Gallimard, pp. 1000-1014. Secondo Valéry, l'Europa detiene il più gran numero dei primati e delle realizzazioni umane. Un apporto fondamentale alla civiltà europea viene dai popoli del Mediterraneo. La civiltà europea è partita alla conquista del mondo ('elle part à la conquête des terres', p. 1005). Le tre colonne dello spirito europeo sono il pensiero greco, il cristianesimo, la romanità. Il discorso di Valéry è però solo rivolto al passato: non prefigura e non auspica alcuna "ripresa" mediterranea.

²⁷ M. Bontempelli, 'Lo stagno dei ranocchi', in: *Augustea*, 21 dicembre 1925, p. 8.

²⁸ Il doppio legame con Roma e Parigi può dunque essere tra le cause principali di almeno una delle tante ambiguità (quella tra nazionalismo e internazionalismo) della rivista, opportunamente e assai bene evidenziate da A. Saccone, *Massimo Bontempelli e il mito del "900"*, Napoli, Liguori, 1979, p. 134: 'In questo progetto la combinazione ambigua ma ben controllata tra le numerose antitetiche tensioni (spontaneità creatrice e fatalità del mito; naturalezza dell'ispirazione e funzionalità del mestiere; avanguardia e classicismo; italianità e internazionalismo; anonimato primordiale e anonimato standardizzato) viene spinta quasi al limite della divaricazione'.

rivista che in Italia ha fama di essere organo di propaganda fascista. Egli usa, così facendo, argomenti politici per combattere una battaglia che è solo letteraria:

Bontempelli, che è anche buontempone ma non sa fare il buon tempo, come si vede, manda alle gazzette che a fianco di lui reggerà le sorti della futura rivista italo-francese Philippe Soupault. Qui, ancora, non vorremmo sbagliare. Il 900 dovrà essere la ' rassegna dell'imperialismo fascista'. E come c'entra allora Soupault, che notoriamente è comunista? Uomo di sicuro ingegno, si può dire che è merito suo se da qualche parte si parla di Isidore Ducasse, Conte de Lautréamont, il poeta più singolare che, insieme a Rimbaud, abbia avuto la Francia nell'ultimo secolo. Ma che c'entra Soupault, comunista, nel 900? Aspettiamo di impararlo. [...] Insomma, pare che Bontempelli, detto 'el Massim', dal giorno che abbandonò la redazione del *Mondo* abbia perduta la testa del tutto. Va dicendo, fra l'altro ch'egli ha 'vissuto realmente in carne ed ossa la rivoluzione fascista'. Occorrerà domandarne al senatore Albertini che, a quei tempi, gli pagava assai care le sue brutte novelle.²⁹

Argomenti politici per fini letterari (anche difendendo il valore letterario degli autori citati): non una cultura fascistizzata sta a cuore a Ungaretti, bensì la difesa del monopolio dei rapporti letterari con la Francia, detenuti in base al forte legame con Paulhan, la *NRF* e *Commerce*.³⁰

Il nemico "interno"

Un discorso a parte merita poi Curzio Malaparte. Malaparte è il direttore de *La Voce*, casa editrice di 900. Tuttavia, invece di appoggiare il progetto novecentista, non perde occasione per metterlo in difficoltà, ostentando un nazionalismo tanto provocatorio quanto lesivo della reputazione della rivista a Parigi.

Un'intervista di Curzio Malaparte, pubblicata in Italia, ma resa nota anche in Francia, contiene toni troppo scopertamente nazionalisti, fascisti e antifrancesi:

- Che carattere avrà la nuova "Voce"? - Evidentemente avrà un carattere fascista [...]. L'italiano è letto poco in Italia [...] ed è parlato pochissimo fuori d'Italia. [...] Perciò, in attesa che l'italiano sostituisca il francese e l'inglese come lingue imperiali, o che l'interesse degli stranieri nei nostri riguardi aumenti a tal punto da obbligarli a tradurre nella lingua loro le manifestazioni più significative del nostro nuovo spirito artistico, occorre che ci facciamo conoscere con i nostri mezzi, cioè traducendoci da noi stessi. Compito della rivista "900" sarà quindi di presentare agli stranieri, tradotti in una lingua accessibile ai due terzi delle classi colte di tutto il mondo, i saggi migliori e inediti della moderna letteratura italiana: di preferenza quelli che meglio rappresentano lo spirito dei tempi nuovi.³¹

Malaparte annuncia anche 'esperimenti di traduzione', stravaganti quanto urticanti (agli occhi dei francesi), includendo anche autori che non appartengono alla schiera dei novecentisti, bensì al novero dei più fieri avversari (Soffici, Cardarelli):

È vero quello che si dice, che nel "900" farete dei curiosi esperimenti di italianizzazione della lingua francese? È vero fino ad un certo punto. Ci limiteremo a dimostrare, pubblicando brani di magnifica prosa francese del '500 e della prima metà del '600 (per esempio Rabelais e Montaigne, per non parlare di tutti gli altri scrittori dello stesso periodo) che la lingua letteraria di Francia si è formata pedissequamente su quella italiana, fino a sembrare una traduzione piena di italianismi. Credo che l'orgoglio sciovinista dei moderni letterari parigini non ce ne

²⁹ Il Torcibudella (Giuseppe Ungaretti), 'Le disgrazie di Bontempelli', in *L'Italiano*, 15-30 luglio 1926, p. 2, ora in G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi*, cit., pp. 134-135.

³⁰ Cfr. E. Conti, 'Ungaretti mediatore culturale di "Commerce"', in: *Intersezioni*, XII (2002), pp. 89-107.

³¹ A. Frateili, 'Il programma della rivista "900" e le direttive editoriali della nuova "Voce"', in: *La Fiera Letteraria*, 1 agosto 1926, p. 1.

sarà grato. Aggiungo che ci dedicheremo a un altro genere, interessantissimo, di esperimenti: tradurremo, cioè, alcuni brani dei più significativi scrittori nostri, quali Baldini, Emilio Cecchi, Cardarelli, Soffici, Bontempelli, Linati, Viani, Solari, Barilli, eccetera, in una lingua francese piena di italianismi messi di proposito, per dimostrare che della lingua francese moderna si può fare, con poche espressioni italiane, ottimi saggi della magnifica prosa classica francese 'italianisante' del Cinquecento. E anche di questo credo che la presunzione parigina non ci sarà grata.³²

Bontempelli considera queste dichiarazioni (alla stregua di altri) un agguato di Malaparte ai suoi danni, dettato dall'invidia e dal fatto di non avere abbastanza presa sulla rivista di cui è editore.³³ Se davvero è (come sembra) un sabotaggio, l'iniziativa di Malaparte non manca il bersaglio, visto il subbuglio che ne deriva in Francia.³⁴ Di qui la rettifica di Bontempelli, pubblicata pochi giorni dopo nel medesimo giornale: 'Leggo nella *Fiera Letteraria* di ieri una intervista da Roma, ove si parla di una rivista in preparazione, intitolata "900". Ma la rivista descritta, sia nello spirito, sia negli atteggiamenti, sia nei nomi, appare ben diversa da quella che con lo stesso titolo avevo annunciata e di cui inizierò la pubblicazione il prossimo settembre. Si tratta dunque certamente di un'altra rivista'.³⁵ Non mancano manifestazioni di sconcerto, anche ironico, che portano a vedere in 900 una rivista dal doppio volto, pirandelliana, 'così è se vi pare'.

La conseguenza del dissidio con Malaparte è che questi si sfila dal progetto novecentista, ufficializzando la contrapposizione terminologica (Strapaese contro Stracittà) che di lì in poi servirà a denominare i novecentisti e i loro oppositori.³⁶

La fine

Il sospetto che 900 porti avanti scientemente finalità politiche dietro parvenze letterarie finisce d'altro canto per far breccia sulla scena parigina e risuona con infuocata durezza nelle pagine di una rivista di area surrealista:

Nous ne doutons pas un instant qu'il s'agisse là d'une revue alimentée par les fonds de l'État, soutenue par les banques fascistes, dans un but pur et simple de propagande panitalienne. Mais que dire alors de ceux qui prêtent les mains à cette propagande? Malgré le tarif de leur collaboration, ils sont achetés à bien bon marché, et je me demande en particulier ce que Georg Kayser peut bien faire là. Que dire alors de Philippe Soupault [...]. Ils ne pensent qu'à l'or. Ils sont vendus et toujours encore à vendre. Pour cela tous les moyens sont bons jusqu'aux revues littéraires, qui cachent des fins politiques, et dans tous les pays ces intrigants cupides trouvent et reconnaissent leurs semblables qui, pour quelques sous, les aideront toujours.³⁷

³² Ibidem.

³³ Cfr. il memoriale recapitato da Massimo Bontempelli a Nino Frank, in C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, cit., p. 143.

³⁴ Cfr. Ivi, p. XIII e 212. Sugli echi e le reazioni francesi relative a 900, cfr. A.M. Mandich, *Una rivista italiana in lingua francese. Il 900 di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Libreria Goliardica, 1983.

³⁵ 'Bontempelli e il 900', in: *La Fiera Letteraria*, 5 agosto 1926, p. 1. Subito sotto una nota redazionale precisa con umorismo: 'Di riviste se ne sono pensate e fatte e rifatte d'ogni specie. Ma la rivista "due in una", "ciascuno a suo modo", "così è se vi pare", vale a dire una rivista che vivesse la doppia e plurima personalità pirandelliana, non esisteva ancora. [...] Il 900 di cui ha parlato Curzio Malaparte – che dovrà esserne l'editore – [...] è lo stesso 900 concepito da Bontempelli? Dove sta la finzione, dove la realtà?'.

³⁶ Cfr. C. Malaparte, 'Strapaese et Stracittà', in *La Fiera Letteraria*, 10 ottobre 1927, poi in *Il Selvaggio*, 10 novembre 1927: 'Da qualche tempo è in uso tra i letterati, e, più, fra coloro che scrivono di letteratura senza farne, ingegnarsi a dividere il campo delle lettere nostrane in due grandi poderi. Dei quali a uno han messo nome Strapaese, e all'altro, per naturale contrario, Stracittà'. Strapaese aveva già adottato questa denominazione. I "novecentisti" non erano mai stati definiti Stracittà e non hanno mai avallato questa denominazione divenuta di lì in poi abituale.

³⁷ L.A., '900: revue fasciste', in: *Clarté*, 4 (1926), p. 127.

Senza contare l'articolata presa di posizione di Erenburg, che pur pubblicando in *900*, tiene a dissociarsi preventivamente da ogni eventuale finalità politica perseguita dalla rivista.³⁸

Polemiche tanto accese non aiutarono il cammino della rivista. Non vi è però la prova per dire che tali difficoltà, per quanto grandi, siano state davvero fatali al progetto novecentista. Si sa solo che dopo quattro numeri la rivista cambiò editore (Sapientia invece della Voce), comitato di redazione (solo italiano), collaboratori (solo italiani), lingua (solo l'italiano). La testimonianza (purtroppo non verificabile) di Nino Frank, coordinatore della redazione francese di *900* ci dice che il regime (non meglio identificato) punì, con il divieto di pubblicare in francese, l'apparizione, nel fascicolo numero 3, di una novella ritenuta offensiva del fascismo.³⁹ Resta il fatto che l'editore di *900* nuotava in pessime acque (fallì di lì a poco) ed è probabile che i numeri effettivamente previsti fossero comunque sin dall'inizio solo quattro.⁴⁰

Certo è però che la rivista è al centro di lotte simbolicamente assai cruenta, anche a causa del suo profilo assai ambivalente. *900* si serve da una parte dell'espansionismo culturale per cercare legittimità letteraria a Parigi. Usa dall'altra i contatti che ha a Parigi per svolgere un ruolo nell'espansionismo culturale fascista. Dimostra che la corsa alla legittimazione letteraria attraverso Parigi ha corso anche in Italia, ma è anche partecipe degli orientamenti espansionistici della politica culturale del regime. Difficile stabilire se Bontempelli usi la politica a fini letterari o la letteratura a fini politici. Certo è che punta sul successo letterario parigino per aumentare il suo prestigio (letterario) in Italia e farne anche uno scudo contro impedimenti, costrizioni e cautele imposte dalla politica (eloquenti a riguardo le considerazioni espresse a Frank sull'orientamento politico dei collaboratori italiani). Ma è altrettanto plausibile che usi il proprio patrimonio (considerevole) di contatti letterari internazionali per accreditarsi agli occhi del regime. Resta il fatto che molti avversari avvertono questo gioco doppio alla stregua di una minaccia: in quanto mediatori letterari (Ungaretti) fra l'Italia e la Francia, ma ancora più spesso come competitori interni e interlocutori del regime in fatto di politica culturale (Soffici, *Il Selvaggio*, *L'Italiano*, lo stesso Curzio Malaparte in quanto direttore della casa editrice della rivista). *900* non ha dunque solo una dimensione internazionale, ma è il frutto di lotte, condizionamenti, strategie, fini che partono da Roma e non dall'estero. Vero è che Parigi è della contesa e condiziona fino nella scrittura la postura dei litiganti. Rimane però solo una delle scene della contesa, dove recitano attori secondari. L'altro (e forse il principale) centro del conflitto è Roma e i suoi maggiori protagonisti italiani. Scrittori e intellettuali che cercano legittimità letteraria, ma insieme flirtano con il fascismo e prendono posizione rispetto a una politica intellettuale basata sull'espansione all'estero attraverso la cultura.

Quest'espansione, del resto, non ebbe luogo affatto. Le statistiche relative alle traduzioni mostrano una netta asimmetria tra il dibattito appena illustrato e le tendenze del mercato editoriale. Mentre si discettava se chiudere le frontiere o

³⁸ Il russo ottenne che *900* stesso precisasse, nel terzo numero a p. 6, che egli non era da ritenersi 'engagé par la *Justification* [...] ni par aucune autre manifestation de caractère politique qui pourrait avoir lieu dans *900*'.

³⁹ Cfr. N. Frank, 'Les Italiens et le réel', in: *Mercure de France*, 1er octobre 1953, p. 346.

⁴⁰ Un inserto de *La Fiera Letteraria* del 12 dicembre 1926, afferma: 'I quattro fascicoli del *900* saranno messi in vendita al prezzo di L. 10 ciascuno'. Sulla crisi e la chiusura della casa società editrice *La Voce*, cfr. E. Declava, 'Un panorama in evoluzione', in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 287; N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 159.

esportare la cultura, di tradurre o meno la lingua italiana, il mercato editoriale si sviluppava in tutt'altra direzione: per tutta la durata del regime l'Italia è stato il paese europeo con il più alto numero di volumi stranieri tradotti. Mentre bassa è rimasta l'esportazione di opere italiane all'estero, sia in traduzione che in italiano, come addirittura pretendevano esponenti tra i più influenti nel dibattito sull'esportazione culturale italiana.⁴¹ Segno di quanto velleitaria fosse questa politica espansiva basata sulla cultura, componente forse tra le più imperfette dell'imperfetto totalitarismo fascista.⁴²

Parole chiave

Traduzione, fascismo, modernismo, tradizione, nazionalismo

Rosario Gennaro è docente di cultura italiana all'Università di Anversa. Si è laureato all'Università di Firenze. È stato borsista di ricerca all'Università Cattolica di Lovanio, dove ha conseguito il dottorato, e al Collège de France. Ha pubblicato in riviste tra cui *La Rassegna della Letteratura Italiana*, *Revue des Etudes Italiennes*, *Italianistica*, *Revue de Littérature Comparée*, *Studi Italiani*, *Forum Italicum*. I suoi studi riguardano principalmente Ungaretti, Bontempelli, il futurismo, le relazioni letterarie internazionali, le interazioni fra politica e cultura in epoca fascista.

Universiteit Antwerpen
Faculteit Letteren
Stadscampus - R.222
Prinsstraat 13
2000 Antwerpen (Belgio)
rosario.gennaro@uantwerpen.be

SUMMARY

An Italian war fought in Paris

Bontempelli, 900 and its opponents

900, directed by Massimo Bontempelli, was a French language journal published in Italy from 1926 to 1928. It had an international editing committee. This included exponents of Parisian "modernism". Bontempelli wished to use the journal as a means to create a broad base of contacts in the French capital to create the conditions for his international literary legitimation. The journal's publishing company was under Fascist control since Mussolini's regime was promoting a policy referred to as "cultural expansion". The aim of this policy was to increase the international influence of Italy via the spread of its culture. Since the French capital was the centre of international culture, Paris became an important destination of this "cultural expansion". Bontempelli became an integral part of this policy, as he was in touch with the intellectuals and journals forming a part of it. *900* was therefore proposed as a journal created to spread Italian culture to Paris. However, it could not openly adopt the use of imperialist or nationalist language in order not to upset the collaborators in Paris. The Italian adversaries profited from this contradiction to fight Bontempelli and accused him of playing a double game in the eyes of Italian and French supporters. The disputes around the journal *900* thus concerned the relationship with Paris, but also involved above all players and motivations of the Italian literary scene.

⁴¹ Cfr. C. Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, 2010.

⁴² Cfr. D. Acquarone, *L'organizzazione dello stato totalitario*, Torino, Einaudi, 1965.

Gramsci and the graphic novel

Gramsci's literary criticism as a form of commemoration in *Cena con Gramsci* by Elettra Stamboulis and Gianluca Costantini

Rachelle Gloudemans

With his *Prison Notebooks* (1929-1935), Antonio Gramsci (1891-1937) not only articulated a critical reflection on fascist politics and society, but he also contributed significantly to the debate on the definition of literature and its social and political functions.¹ Over the years, Gramscian perspectives on cultural hegemony and popular culture have become part of a 'travelling theory' that has been adapted and further elaborated by, for example, postcolonial literary scholars, discourse analysts and cultural theorists.² Scholars such as Marcus Green, Eric Hobsbawm and Tony Bennett have insisted on a (re)turn to Gramsci's Marxist roots and their implications for the study of the relations between, and within, political and cultural forces.³ The various rereadings and appropriations of Gramsci's 'philosophy of praxis', in a wide range of studies, demonstrate the vitality of his ideas in a contemporary setting. More importantly, though, by recovering, adapting or redirecting the use of Gramsci's concepts, these scholars contribute to a counter-narrative to contemporary socio-political tendencies that have either claimed Gramscian theory for right-wing nationalist purposes or attempted to consign Gramsci to public oblivion.⁴ The present paper investigates a literary effort to revitalise Gramsci's memory and philosophy in response to these contemporary dynamics. It does so by looking at the representation of Gramsci's literary criticism in the graphic novel *Cena con Gramsci* (Dinner with

¹ This essay will focus on Gramsci's literary criticism as expressed in the fifth of his *Prison Notebooks*: A. Gramsci, *Quaderni del Carcere 5, Letteratura e Vita Nazionale* [6th ed.], Torino, Giulio Einaudi Editore, 1966, and in translation: D. Forgacs & G. Nowell-Smith (eds.), *Selections from Cultural Writings, Antonio Gramsci*, transl. W. Boelhower, Chicago, Haymarket Books, 2012. All translations from Italian to English are mine, unless otherwise stated.

² See for example: E.W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 236; E. Laclau & C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* [2nd ed.], London-New York, Verso, 2001.

³ M.E. Green, 'On the Postcolonial Image of Gramsci', in: *Postcolonial Studies*, 16, 1 (2013), p. 90; T. Bennett, C. Mercer & J. Woollacott (eds.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes-Philadelphia, Open University Press, 1986, pp. xi-xix; E. Hobsbawm, 'Introduzione', in: A. Santucci (ed.), *Gramsci in Europa e in America*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. ix.

⁴ R. van Kranenburg, 'Whose Gramsci? Right-wing Gramscism', in: *International Gramsci Society Newsletter*, 9 (1999), p. 15.

Gramsci; adapted from the homonymous theatrical text by Davide Daolmi),⁵ written by Elettra Stamboulis and illustrated by Gianluca Costantini.⁶

Gramsci in the attic of Italian collective memory

Strikingly, while Gramsci's influence as an intellectual is acknowledged worldwide, his memory and philosophy occupy a somewhat uncomfortable position within Italian culture, politics and society. In his home country, Gramsci is above all seen as a political actor, known especially for being a founding member of Italy's Communist Party, and as a martyr of historical antifascism.⁷ Because of his ties to communism and antifascism, Gramsci has become a key figure in the socio-political debate on Italy's 'divided memory'.⁸ John Foot and Filippo Focardi, amongst others, recognise in Italy's memorial landscape a 'cultura di compensazione' (a culture of compensation), in which every attempt to construe the past by the political Left is countered by a claim by the Right (and vice versa), and in which forgetting, rather than remembering, has been proposed as a common ground for commemoration.⁹

Attempts to dismiss Gramsci's memory can be understood in the light of the crisis of communism after 1989, and the development of a 'post-fascist' political landscape after 1992, led by actors such as Silvio Berlusconi and Gianfranco Fini. These shifts in the political landscape have opened up a public space for a tendency towards historical revisionism, which aimed at creating consensus on the collective memories of the past. While a critical revision of the past is a necessary and important asset of history writing, historical revisionism – as it has affected Italian society since the 1990s – should be interpreted as the propagation of a new series of historical narratives that intend to delegitimise previous interpretations of the past.¹⁰ In this way, an anti-communist and anti-antifascist memorial narrative has developed, sustained by interpretations of historians such as Renzo de Felice and Ernesto Galli della Loggia. Not only has this narrative questioned the legitimacy of left-wing interpretations of the past, but it has also made an effort to deprive Italian collective memory of its antagonistic character, by actively forgetting the memory of its own historical key figures, including that of Gramsci.¹¹

The phenomenon of New Italian Epic emerges as a reaction to the debate on Italian memory politics and is considered a literary tool which enables the reader to take active part in the revision and revaluation of forgotten, or falsified, cultural

⁵ D. Daolmi, 'A cena con Gramsci', in: R. Rampi (ed.), *Nino: appunti su Antonio Gramsci 1937-2007*, Milano, Infoarte, 2007.

⁶ E. Stamboulis & G. Costantini, *Cena con Gramsci*, Padova: BeccoGiallo 2012.

⁷ R. Rampi, 'Il segno Gramsci', in: Stamboulis & Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 9; G. Vacca, 'Gramsci studies since 1989', in: *Journal of Modern Italian Studies*, 16, 2 (2011), p. 184; A. Catalfamo, *Antonio Gramsci; una critica integrale. Giornalismo, letteratura e teatro*, Chieti: Solfanelli, 2015, p. 7.

⁸ J. Foot, *Italy's Divided Memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 2.

⁹ F. Focardi, 'Antifascism and the Resistance: Public Debate and Politics of Memory in Italy from the 1990s to the Present', in: H. Garcia et. al. (eds.), *Rethinking Antifascism: History, Memory and Politics, 1922 to the Present*, New York, Berghan Books, 2016, pp. 268-269.

¹⁰ S. Prezioso, 'Did Revisionism Win? Italy between Loss of Historical Consciousness and Nostalgia for the Past', trad. G. Ash, in: H. Garcia et. al. (eds.), *Rethinking Antifascism: History, Memory and Politics, 1922 to the Present*, New York, Berghan Books, 2016, pp. 241-242. For a comprehensive history of the term 'revisionism', see also: B. Bongiovanni, 'Revisionismo: storia e antistoria di una parola', in: *Passato e presente*, XXI, 60 (2003), pp. 17-28.

¹¹ See: R. de Felice & P. Chessa (ed.), *Rosso e nero*, Milano, Baldini e Castoldi, 1995; E. Galli della Loggia, *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1996. The emergence of an anti-antifascist narrative of the past has been observed by many scholars, including: A. Mammone, 'A Daily Revision of the Past, Fascism, Anti-Fascism, and Memory in Contemporary Italy', in: *Modern Italy*, 11, 2 (2006), pp. 211-226; and: S. Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, Torino, Einaudi, 2005.

memories.¹² In the issue of the *Journal of Romance Studies* (2010) dedicated to this 'literary hypothesis', Claudia Boscolo observes that 'the role of fiction in this process [of critically reflecting on the past, ed.] arises from the sense that the Italian mass media have failed to fulfil their duty of providing transparent information on Italian politics and social issues'.¹³ In their *Memorandum 3.0*, Wu Ming outline the characteristics of New Italian Epic that favour the establishment of a renewed critical relationship between literature and socio-political issues, such as the representation of a plurality of voices, a preference for popular genres, transmediality and the confusion of literary and non-literary narrative devices.¹⁴ New Italian Epic, of which *Cena con Gramsci* is an example, generates complex works of art that transcend traditional genre categories and activate the reader's capacity to decipher allegorical effects and connotations.¹⁵

The emergence of New Italian Epic as a critical reflection on the debate on Italian memory politics from the 1990s onwards, coincides with the introduction of the graphic novel as a literary genre in Italy.¹⁶ The present study will bring these three phenomena together by identifying the representation of elements of Gramsci's literary criticism in the graphic novel *Cena con Gramsci*, and by relating Gramsci's criticism to the position of the graphic novel within contemporary Italian literature and society. Whereas Cristina Papa and Alexander Koenler argue that the legibility of this graphic novel and its references to contemporary popular culture help to introduce Gramsci to a broad public,¹⁷ this article wants to examine *Cena con Gramsci* as a dynamic and layered work of art that attempts to engage with those critical voices that – in a Gramscian manner – 'propose a repositioning of literature at the centre of the social life of a community'.¹⁸

Gramsci emphasises the historical embeddedness of literature and literary criticism, and underlines the fact that one should not interpret a return to prior concepts as an artificial restoration, but rather as a critical translation of these concepts, carefully considering their varying temporal and spatial contexts.¹⁹ This research will show that, in the same way, *Cena con Gramsci* insists on the exemplariness of Gramsci's literary criticism and relates it to the position of the graphic novel in twenty-first-century Italy. The analysis will focus on the representation of two key concepts that are fundamental to Gramsci's literary criticism, and which can be found in the graphic novel: cultural hegemony and the interdependency of content and form. The first part will investigate how the graphic novel by Stamboulis and Costantini translates the concept of cultural hegemony into the twenty-first century in order to explain, and counter, the strategies of remembering and forgetting exploited by revisionist journalism and mass media. The second part hypothesises that – not only through its attitude, but also through its narrative techniques – *Cena con Gramsci* can be considered an example of New Italian Epic, which proposes a Gramscian interpretation of the interrelatedness between

¹² E. Stamboulis, 'Il Graphic Journalism in Italia. Analisi del giornalismo disegnato in un Paese a sovranità disinformata', in: *Pagine Inattuali*, 7 (2017), p. 98.

¹³ C. Boscolo, 'The Idea of Epic and New Italian Epic', in: *Journal of Romance Studies*, 10, 1 (2010), p. 27.

¹⁴ Wu Ming, *New Italian Epic, Letterature, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 22-26; 32-34; 41-45.

¹⁵ Boscolo, 'The Idea of Epic and New Italian Epic', cit., p. 27.

¹⁶ F. Vergari, *Politicomics: raccontare e fare politica attraverso i fumetti*, Latina, Tunué, 2008, p. 23.

¹⁷ C. Papa & A. Koenler, 'Che cosa richiede il cambiamento? Percorsi post-gramsciani per un'etnografia politica della contemporaneità', in: *Lares*, 81, 2/3 (2015), p. 407.

¹⁸ M. Amici, 'Urgency and visions of the New Italian Epic', in: *Journal of Romance Studies*, 10, 1 (2010), p. 15.

¹⁹ Gramsci, *Quaderni del Carcere* 5, cit., pp. 5-6; Forgacs and Nowell-Smith (eds.), *Selections from Cultural Writings*, cit., p. 91.

content and form. In doing so, the present research aims at gaining insight into the way the representation of these Gramscian concepts in *Cena con Gramsci* revitalises Gramsci's memory and engages with his philosophy.

Cultural hegemony: The meta-historical allegory as a vehicle for reviving Gramsci's memory

The protagonist of *Cena con Gramsci* is Jacopo, a student at the University of Turin, just like Gramsci in his days. Jacopo experiences isolation and a general disinterest from a consumerist society, when he proposes a thesis on Gramsci and his 'philosophy of praxis'. While solitarily contemplating the relevance of his academic work, Jacopo imagines two human figures who engage closely with Gramsci's life and thought, and who drag the protagonist into a narration of Gramsci's life. Jacopo, similarly to Ugo Foscolo's disillusioned protagonist Jacopo Ortis, whom he symbolically bears the name of, finds himself in conflict with the socio-political reality in which he lives, and is continuously confused by the blurred boundaries between the narration of his life in the present and Gramsci's life in the past.²⁰ The graphic novel starts with a careful reconstruction of the contextual conditions in which the narrative is placed; *Cena con Gramsci* emphasises Gramsci's divided memory by creating a tension between its ambitious protagonist and society's disinterest in the subject of his thesis. The idea of divided, or opposing, memorial attitudes is not only textually embedded in the graphic novel, for example when Jacopo laments that he lives 'nelle contraddizioni' (within contradictions); it is also visually represented by the images of Jacopo walking alone through the city.²¹ The image of the opposition that Jacopo faces is allegorically strengthened by the stark contrast between Jacopo and his immobile and disapproving thesis supervisor; these two figures always act in opposing panels, distinctively separated by the white gutter, thus representing their inability to communicate effectively on the topic (Fig. 1). In order to undermine the disinterest of society, then, Jacopo follows Gramsci's rejection of 'intellectualism' as an attitude that is too far removed from engaging with socio-political issues, and renounces the project of his thesis.²² Stating that he could not possibly add to the millions of words written about Gramsci, he explores instead other cultural forms to reactivate the memory of his Sardinian hero.²³



Figure 1 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 53.

By taking on a critical stance on the state of Gramsci's memory, the plot of *Cena con Gramsci* responds to the scholar's concept of cultural hegemony. Gramsci

²⁰ In the *Prison Notebooks*, Gramsci recalls Foscolo for his strong engagement with Italian history, and for the rhetorical articulation of his political aims: Gramsci, *Quaderni del Carcere* 5, cit., pp. 71-72.

²¹ Stamboulis & Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 35.

²² See Angelo D'Orsi's analysis of Gramsci's attitude as a student in Turin, and his early thoughts on intellectualism, in: A. D'Orsi, 'Lo studente che non divenne "Dottore"', Gramsci all'Università di Torino', in: *Studi Storici*, 40, 1 (1999), pp. 39-40.

²³ Stamboulis & Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 69.

articulated the concept of hegemony as a reflection on, and resistance to, fascist society, but stressed that the concept can be understood within specific, albeit varying, historical contexts. In his conception, hegemony is not a universal concept that can be applied endlessly, but a tool that adapts its distinct meaning to the relational and contradictory forces of the historical present.²⁴ Antonio Catalfamo explains Gramsci's notion of cultural hegemony as 'an educational relationship, based both on force and on consent, in which a social group becomes dominant, not only through the use of coercive and repressive tools, but also through the direction of moral and intellectual practises of kindred and antagonistic groups'.²⁵ T.J. Jackson Lears adds that, for Gramsci, hegemonic culture is not achieved through the 'brainwashing of the masses', but through the creation of a public discourse that favours certain experiences and worldviews, while neglecting or oppressing others.²⁶ In terms of collective memory, this means that hegemony is built up by prioritising certain interpretations of history over others.²⁷ In his *Prison Notebooks*, Gramsci observed that mass media, schools and conventional journalism are the primary actors in the diffusion of a hegemonic discourse.²⁸

Cena con Gramsci uses the concept of cultural hegemony to critically reflect on Italian society as it developed from the 1990s onwards. As briefly outlined above, a new public discourse emerged during the transition from the 'first' to the 'second' Republic, which aimed at liberating the narration of Italian history from the recurring cultural tension between fascism and antifascism, and at undermining the uncomfortable presence of both communist and neo-fascist politics. Through the exploitation of the country's main mass media, primarily those owned by Silvio Berlusconi, this revisionist tendency seemed to have gained significant cultural influence and affected the worldview and cultural memory of the masses.²⁹ The graphic novel suggests that Jacopo's socio-political delusions, and the culturally inflicted impossibility to write about Gramsci, may be considered an allegory of these 1990s tendencies.

In the graphic novel, Gramsci himself is metafictionally framed as the object of a cultural hegemony, silenced in both the past - by Fascism - and the present, by historical revisionism. This is made explicit not only textually, but it is also visually represented through the depiction of a closed chest (Fig. 2), from which two human figures appear; they represent Gramsci's life and thought. The impossibility of these figures to communicate with characters other than Jacopo underlines the idea that Gramsci's thought remains hidden and unable to reach a wider public. This representation of the present is paralleled with the depiction of Gramsci as not being able to communicate in his own time; Gramsci's philosophy is never textually represented, but remains implicit and for the reader to grasp throughout the narration. When Jacopo opens the chest, however, the graphic novel not only 'releases' Gramsci's philosophy in the twenty-first century, but more specifically, it criticises the oppressed status of Gramsci as a historical key figure, buried 'in the attic' of Italian collective memory.³⁰ By employing a contemporary interpretation of Gramsci's concept of cultural hegemony, *Cena con Gramsci* demonstrates the topicality of Gramscian

²⁴ T.J. Jackson Lears, 'The Concept of Cultural Hegemony: problems and possibilities', in: *The American Historical Review*, 90, 3 (1980), p. 568.

²⁵ Catalfamo, *Antonio Gramsci*, cit., p. 240.

²⁶ Jackson Lears, 'The Concept of Cultural Hegemony', cit., p. 577.

²⁷ B. Molden, 'Resistant pasts versus mnemonic hegemony: On the power relations of collective memory', in: *Memory Studies*, 9, 2 (2016), p. 128.

²⁸ Jackson Lears, 'The Concept of Cultural Hegemony', cit., p. 577.

²⁹ Prezioso, 'Did Revisionism Win?', cit., p. 249.

³⁰ Van Kranenburg, 'Whose Gramsci?', cit., p. 15.

thought for a critical reflection on the recent past, and at the same time creates a space for a commemoration of Gramsci in twenty-first-century Italy.



Figure 2 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 23.

The image of the chest, with its two geraniums in ‘different shades of red’, not only evokes the image of a coffin in which Gramsci’s memory is buried, but refers—more specifically – to the description of Gramsci’s grave in Pier Paolo Pasolini’s poem *Le ceneri di Gramsci* (*Gramsci’s Ashes*).³¹ This poem, through which Pasolini had already attempted to revive Gramsci’s memory and philosophy in the 1950s, is cited in the graphic novel, some pages ahead:

e, presso l'urna, sul terreno cereo, diversamente rossi, due gerani. Lì tu stai, bandito e con dura eleganza non cattolica, elencato tra estranei morti: Le ceneri di Gramsci...³²

beside the urn on softened ground, two geraniums a rather different shade of red. And you, here, banished with your hard, un-Catholic grace, registered among the dead foreigners: Gramsci’s ashes...³³

The graphic novel presents Pasolini, himself a controversial figure because of his connection with Marxism and the Italian Communist Party, as the narrator of Gramsci’s memory, and therefore engages with the leftist intellectual’s previous attempts to overcome the controversial position of Gramsci within Italian culture and society. Through the act of recalling the poem, the graphic novel adds a third dimension to Pasolini’s lament regarding Gramsci’s exile; while the poem refers, first, to Gramsci’s exile in prison and, second, to his anonymous burial in the ‘English Cemetery’ in Rome, as if he were a foreigner, the graphic novel furthermore suggests that Gramsci’s memory and philosophy remain exiled under the hegemony of revisionism. It thus responds to the idea that Gramsci has indeed ‘travelled the world’ yet encounters public and political disinterest in his home country.

By presenting Gramsci on multiple temporal levels, that is, in his own time, in Pasolini’s work, and in Jacopo’s mind, *Cena con Gramsci* ties in with Gramsci’s conception that – through the interplay between the narrative of the past and that of

³¹ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti 1993. Translation: S. Sartarelli (ed.), *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2014.

³² Pasolini, ‘Le ceneri di Gramsci’, as cited in: Stamboulis & Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 27.

³³ Sartarelli, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 173.

the present – literature is able to reflect on itself and on its socio-political context.³⁴ The graphic novel creates a meta-historical allegory that implies the interpretation of cultural hegemony as a historical recurrence. In order to strengthen such an interpretation, the graphic novel proposes a narrative scheme that purposefully confuses the narration of past and present. The narration of Gramsci's biography is inserted within, and abruptly alternates with, that of Jacopo's struggles. According to Claudia Boscolo, this 'juxtaposition of flashes of different times of history, either moving from past to present or sliding through different time periods without any metadiscourse on the sliding itself, is a characteristic of NIE'.³⁵ Similarly, Elisabeth El Refaie notes that 'the spatial nature of the comics medium also makes it possible to juxtapose (and overlay) past and present and future moments on the page'.³⁶ Through this narrative technique, inherent to the comics medium and exemplary for both New Italian Epic and Gramsci's conception of the interplay between past and present, *Cena con Gramsci* disrupts the idea of history as a linear movement and constructs a narration in which 'each fragment is a vehicle for allegory'.³⁷

Through the alternation and merging of different historical time frames, the graphic novel subtracts Gramsci from the past and places him in the narrative of the present, aiming not only at repairing his memory, but also suggesting the continued relevance of his concept of hegemony. This twofold objective is represented visually through the use of colourfully edited, historical photographs for the narration of Gramsci's life. If black-and-white photography normally emphasises the historical character of an image and risks anchoring the depicted scene in the past, colour adds a contemporary layer to the image that – in Gianluca Costantini's words – not only simply 'dusts off' the old, grey photographs of Gramsci's life in a remote past,³⁸ but also suggests the possibility of a contemporary interpretation of both Gramsci's biography and his literary concepts (Fig. 3-4).³⁹ The overlay of past and present within a single image, enacted by this technique, metaphorically releases Gramsci from his historical exile, while at the same time dragging Jacopo into the narration of the past. Figure 4 shows how Jacopo is projected into Gramsci's prison cell, ultimately blurring the perception of past and present, and symbolising Jacopo's feeling of imprisonment by the reality of public disinterest and historical revisionism. Thus, through the creation of a meta-historical allegory, the graphic novel operates on two narrative levels: it retraces Gramsci's biography for educational and commemorative aims; more importantly, it suggests that Gramsci's concept of cultural hegemony can be read as a relevant issue in contemporary Italian society and politics.

³⁴ Green, 'On the Postcolonial Image of Gramsci', cit., p. 90.

³⁵ Boscolo, 'The Idea of Epic and New Italian Epic', cit., p. 27.

³⁶ E. El Refaie, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 95. See also: H. Chute, 'Comics as Literature? Reading Graphic Narrative', in: *PMLA*, 123, 2 (2008), p. 453.

³⁷ Boscolo, 'The Idea of Epic and New Italian Epic', cit., p. 27.

³⁸ Gianluca Costantini as cited in: N. D'Agostino, 'Cena con Gramsci. Intervista al disegnatore, Gianluca Costantini', in: *Comicsblog*, <https://www.comicsblog.it/post/7874/cena-con-gramsci-intervista-al-disegnatore-gianluca-costantini> (6 November 2019).

³⁹ For an interpretation of historical photography and the implications of black-and-white photography, see, amongst others: J. Chapman, *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge, Polity Press, 2009, and: S. Sontag, *On Photography*, New York, Rosetta Books, 2005.

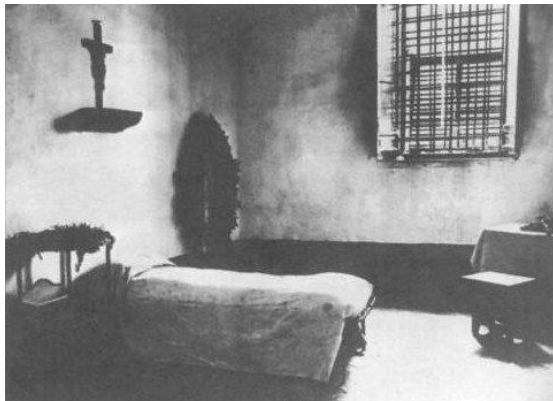


Figure 3 - 'Turi, Antonio Gramsci's prison cell'⁴⁰

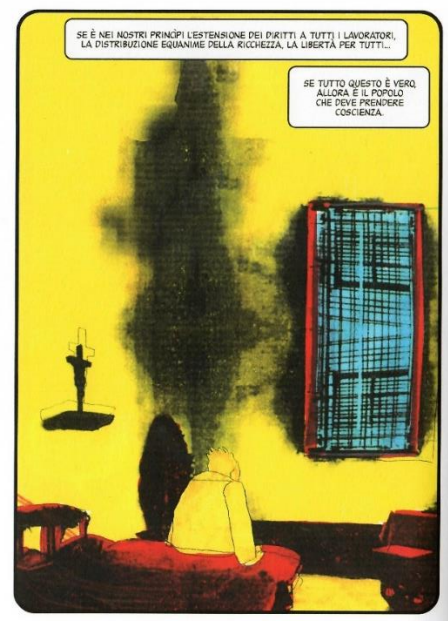


Figure 4 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 78.

Content and form: The graphic novel as a meta-reflexive form of literature

Gramsci's literary criticism is rooted in the premises of cultural hegemony, and goes back to his idea that historical moments are never homogeneous, but rather subjected to contradictory forces in society.⁴¹ For Gramsci, literature ideally represents the variety of voices history is made up of, or is at least able to voice the tendencies suppressed by a hegemonic culture. The difference between a literature produced by a hegemonic or oppressed culture lies in its political aims; while the first struggles for the 'refinement of culture', the latter 'struggles for its right to live'.⁴² In Gramsci's understanding, then, both content and form are inseparable from the writer's attitude towards society, since form – defined as 'a particular language' – is political insofar as 'every language contains the elements of a conception of the world'.⁴³ Due to its emphasis on the interdependency between the content and the form of the narrative, Gramsci's literary criticism is defined as a 'critica integrale' (inclusive criticism), which considers form to be politically and historically embedded, rather than merely esthetical.⁴⁴ As a result, content and form are subjected to a dialectic relation that changes according to its socio-political context. This idea of the historical changeability of the relation between content and form questions any a priori definition of the concept of literature, and consequently leads to the impossibility to define literature outside of its historical context. William Boelhower therefore concludes that Gramsci's notion of literature undermines a distinction between 'poetry and non-poetry', or between Literature – with a capital L – and popular culture.⁴⁵

⁴⁰ 'Turi, cella di Antonio Gramsci, 1950 ca', in: *Fondazione Gramsci*, <http://www.fondazionegramsci.org/antonio-gramsci-2/> (6 November 2019).

⁴¹ Gramsci, *Quaderni del Carcere* 5, cit., p. 6.

⁴² Forgacs & Nowell-Smith (eds.), *Selections from Cultural Writings*, cit., pp. 93-95.

⁴³ W.Q. Boelhower, 'Antonio Gramsci's Sociology of Literature', in: J. Martin (ed.), *Antonio Gramsci: Critical Assessments of Leading Political Philosophers*, London-New York, Routledge, 2002, p. 201; Gramsci, as cited in: Jackson Lears, 'The Concept of Cultural Hegemony', cit., p. 569.

⁴⁴ Gramsci, *Quaderni del Carcere* 5, cit., p. 61.

⁴⁵ Boelhower, 'Antonio Gramsci's Sociology of Literature', cit., p. 202.

Gramsci's preoccupation with contemporary popular culture stems from the idea that newer literary forms are able to respond to the hegemonic, bourgeois influences in traditional journalism.⁴⁶ As a founder of the communist newspaper *L'Unità*, Gramsci's criticism on journalism is twofold; the Sardinian philosopher wishes to understand the mechanisms and politics of the bourgeois press, while at the same time trying to organise a Marxist conception of journalism, one that was previously absent from Italian society. In his *Prison Notebooks*, Gramsci criticises the convergence between politics, financial stakeholders and the bourgeois press, as a result of which journalism fails to develop the interests of a mass democratic movement.⁴⁷ The graphic novel, like the works to be considered expressions of New Italian Epic, has similar aims; it exposes the opacity of revisionist media when reporting on important memorial issues, while making an effort to mobilise a broad group of readers to become contemporary witnesses of (forgotten) historical events.⁴⁸ Federico Vergari argues, for this reason, that the graphic novel has never been a form of entertainment, but that the genre arises more recently during the socio-political crises of the 1990s.⁴⁹ The graphic novel can be considered a politically engaged form of opposition to the tendency of historical revisionism, to the opacity of journalism when it comes to dealing with collective memory, and to the Berlusconi exploitation of mass media.⁵⁰ Gramsci's quest for a 'new literary form' that undermines the hegemony of traditional journalism, and responds to the dynamics of its socio-political context, might then have found its contemporary equivalent in the genre of the graphic novel.

The aims and narrative characteristics of the Italian graphic novel show overlap with the novels considered within the category of New Italian Epic, most importantly the (Gramscian) notion of the use of all possible literary and non-literary devices for the (socio-political) purpose of the narration.⁵¹ Goffredo Fofi emphasises that the Italian graphic novel shifts away from the 'postmodern hyper realistic' use of images, concluding in fact that, because of the way it 'returns to reality' in order to engage with society, one could consider the graphic novel the 'only form of art that is a child of our time'.⁵² In this observation, Fofi seems to consider the Italian graphic novel a political form not only because it specifically reacts to revisionism, but also because the graphic novel questions the relation between content and form in a way that is inherent to the contemporary quest for interdisciplinarity and the integration of popular culture into 'the literary'.⁵³ With its associations to 'lowbrow' comics, the graphic novel is exemplary of the transposition from 'literature' to the broader term 'culture'.⁵⁴ In fact, the tension between text, grammatextuality and visual representation, and the continuous mediation between fiction and non-fiction in the

⁴⁶ Forgacs & Nowell-Smith (eds.), *Selections from Cultural Writings*, cit., pp. 386-387.

⁴⁷ Ivi, pp. 387-389.

⁴⁸ Boscolo, 'The Idea of Epic and New Italian Epic', cit., p. 27.

⁴⁹ Vergari, *Politicomics*, cit., p. 23. Vergari situates the origins of the Italian graphic novel both in the alleged failure of journalism and in the 'psychological elaboration' of pre-literary political cartoons, largely associated with leftist magazines such as *BeccoGiallo* in the 1920s and *Il Male* in the 1970s; the latter undermined and criticised their own political environments through satire. See also: V. Spinazzola, 'L'Adolescente a fumetti', in: V. Spinazzola (ed.), *Tirature '12: Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 16. Although the term 'graphic novel' was coined by Will Eisner in 1978, to market his work *A contract with God* (Baronet Books, 1978), generally Art Spiegelman's *Maus* (Pantheon Books, 1991) is considered one of the first examples of the graphic novel in terms of a distinctive genre.

⁵⁰ Vergari, *Politicomics*, cit., p. 108.

⁵¹ Stamboulis, 'Il Graphic Journalism in Italia.', cit., pp. 98-99. Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 12; Gramsci, *Quaderni del Carcere* 5, cit., p. 11.

⁵² G. Fofi, 'L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo', in: V. Spinazzola (ed.), *Tirature '12: Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 10-11.

⁵³ J. Moran, *Interdisciplinarity*, London and New York, Routledge, 2002, pp. 76-77.

⁵⁴ Ibidem.; P. Widdowson, 'Literature', in: J. Drakakis (ed.), *The New Critical Idiom*, New York, Routledge, 1999, p. 38.

graphic novel, have put the boundaries between what is considered ‘high’ and ‘low’ literature under pressure.⁵⁵ In this light, *Cena con Gramsci* explores – in a meta-reflexive way – how the graphic novel as a narrative form might renew the very conception of literature in order to engage with Gramsci’s memory.

Cena con Gramsci can be read as a meta-reflexive form of transmedial storytelling, that is exemplary for the practices of contemporary popular culture and that can be found in the novels considered within New Italian Epic.⁵⁶ As a creative continuation of a narrative initiated in a theatrical text and performance, and as a part of the larger (online) project *Nino, Appunti su Antonio Gramsci*, the graphic novel by Stamboulis and Costantini complies with Henry Jenkins’ definition of transmediality as ‘the flow of content through multiple media platforms’.⁵⁷ The web project, initiated by Roberto Rampi and Marta Galli on the occasion of the seventieth anniversary of Gramsci’s death in 2007, served to collect various voices and perspectives on Gramsci’s philosophy and persona, distributed through different media outlets, amongst which the earlier mentioned play, two exhibitions and a collective volume.⁵⁸ The graphic novel, published five years after the original project, is not merely an adaptation of the theatrical text, but can be read as a spin-off that continues and extends the narrative on the necessity to commemorate Gramsci, proposed by the earlier project, through a different artistic language. What is more, though, is that *Cena con Gramsci* twists Jenkins’ definition of transmedial storytelling and internalises transmediality as a part of its plot. It diffuses the narrative of Gramsci’s life and thought over various forms of media from within. This becomes clear in the metafictional quest for the appropriate form through which Gramsci’s memory is to be revived. The graphic novel rejects any given definition of form and purposefully confuses fictional and non-fictional genres in order to create a narrative in which Gramsci is ‘updated’ to the present day. *Cena con Gramsci* questions the possibilities of traditional literary forms; in order to undermine the revisionist tendency that makes it impossible for Jacopo to write academically about Gramsci, the protagonist relies on music and song texts to re-engage with Gramsci’s memory. However, closing the transmedial circle, the protagonist eventually proposes to perform a play in Gramsci’s honour, stating that ‘[a] play is the memory of an event through an action. A ritual, capable of reproduction tomorrow and after tomorrow as well’.⁵⁹ When proposing, and rejecting, various forms to guarantee a return of Gramsci’s memory, the graphic novel becomes a meta-reflexive work of art that seems to implicitly propose itself as a form potentially capable of re-engaging with Gramsci’s literary criticism.

As a hybrid literary genre that relies on text and image, fiction and non-fiction, and on a creative mixture of (auto)biographical, testimonial and novelistic genres, the graphic novel challenges traditional notions of the definition and function of

⁵⁵ The term ‘grammatextuality’ refers to the idea that words, their font, and their position, are to be considered images. See: J. Baetens & H. Frey, *The Graphic Novel: An Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 152-153.

⁵⁶ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 44-47; M. Jansen, ‘Laboratory NIE: Mutations in Progress’, in: *Journal of Romance Studies*, 10, 1 (2010), p. 102.

⁵⁷ H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p. 2.

⁵⁸ The project, realised in collaboration with ArteVOX, amongst others, comprised of the earlier mentioned play by Davide Daolmi, the web site ‘www.gramsci2007.it’, the exhibitions ‘Nino 7047’ and ‘I luoghi di Nino’, curated by Elena Lah and Anna Bodini, and the collective volume AA. VV. *Nino, Appunti su Antonio Gramsci*, Milano, Infoarte, 2007. See: R. Rampi & M. Galli, ‘Nino, Appunti su Antonio Gramsci: il progetto’, in: *Gramscipop*, <http://www.gramscipop.it/> (6 November 2019).

⁵⁹ Stamboulis & Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 73.

literature.⁶⁰ This is furthermore sustained by the fact that *Cena con Gramsci* continuously negotiates between fictional and non-fictional devices. The graphic narrative is framed by a non-fictional paratext; the story is accompanied, both at the beginning and at the end, by an introduction into Gramsci's life and a glossary with his main philosophical concepts. According to Cristina Greco, the addition of an essayistic paratext is an integral part of the narrative, and distinguishes the graphic novel as a genre from the traditional comic genre.⁶¹ While this sliding from non-fiction to fiction – and vice versa – blurs the boundaries of fiction, it also confuses the objectives of the graphic novel; as we have seen above, *Cena con Gramsci* aims to engage the reader in an active, memory-making process based on the interpretation of an allegorical fictional story, and at the same time offers the non-fictional educational tools to guarantee such an interpretation. The blurring boundaries between fiction and non-fiction are integrated into the form of the graphic novel as well. Through the use of the 'factual', historical photographs and archival material within the narrative, covered by a 'fictional layer' in colour (Fig. 3), *Cena con Gramsci* reflects on the possibilities and limits of both fiction and non-fiction. Through this technique, *Cena con Gramsci* comments on the idea that fiction is not fully able to grasp the historical factuality of Gramsci's life; on the other hand, it confirms that fiction is the most effective way to re-engage with Gramsci and his philosophy within the hegemonic culture of revisionist memories, as proposed by various forms of (non-fictional) journalism and mass media.

It becomes clear that *Cena con Gramsci* manifests itself as a response to Gramsci's call for the use of all possible literary and non-literary devices to represent a plurality of voices, without distinguishing between 'high' and 'low' culture. By borrowing from, and mixing up, literary and non-literary traditions, the graphic novel re-engages with the Gramscian idea that literature should include the variety of voices history is made up of. The references to Foscolo, Pasolini and Dante (Fig. 5), on the one hand, and to rock music and graffiti artists, on the other, are complementary and meant to layer the significance of the narration. The reference to the song *Rosa di Turi* (1996) by the Bari-based musical group *Radiodervish*, for example, is meant to direct the reader to the poem of the same name, written by Gramsci in one of his letters from prison. This popular attitude, which adds to the narrative complexity of the work, is a characteristic of New Italian Epic, and aims at involving the reader in an active, meaning-making process.⁶²

⁶⁰ Dimitri Chimenti observes that, in a way similar to the graphic novel, the literary works considered under the category of New Italian Epic 'destabilize the order of the novel genre, causing turbulences and fluctuations around its borders. They could be defined as polycentric systems that generate forces expanding from within, and thus occasioning a crisis in the distinction between inside and outside, literary and extra-literary'. In: D. Chimenti, 'Unidentified narrative objects: notes for a rhetorical typology', in: *Journal of Romance Studies*, 10, 1 (2010), p. 38. Hillary Chute insists that the graphic novel is necessarily hybrid, and paradoxically describes the graphic novel as 'a rich work of non-fiction', which borrows its storytelling techniques from traditional comics, cinema and the Bildungsroman. Cristina Greco adds to this that the graphic novel tends towards the creation of an 'effetto di realtà' (reality effect), through the creative reworking of the form of the testimony, the historical novel, and the autobiography, resulting in a work of art that transcends the traditional notion of genres. See: Chute, 'Comics as Literature?', cit., p. 452; And: C. Greco, *Graphic novel. Confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2014, pp. 16-21.

⁶¹ Greco, *Graphic novel*, cit., p. 16.

⁶² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 17.; Stamboulis, 'Il Graphic Journalism in Italia.', cit., pp. 100-101.



Figure 5 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 40.

In order to represent different voices, the graphic novel – similarly to the works considered within the category of New Italian Epic – uses different styles and techniques.⁶³ Rather than to delegitimise them in a revisionist manner, *Cena con Gramsci* manages to present various voices as diverse opinions and contrasting worldviews. Not only does *Cena con Gramsci* use different coloured backgrounds to express and distinguish the voices, moods and ideas of the individual characters; it also uses distinctively different drawing styles and (digital) techniques in order to engage with various cultural modes of expression. As we have seen, the graphic novel employs archival material (Gramsci's fingerprints, for example), (historical) photographs and digitally edited ink drawings, but also adopts the propagandistic style of fascist and communist film posters in order to sustain the narrative (Fig. 6). Moreover, according to Cristina Greco, the expression of a variety of voices in graphic novels often happens through overlap.⁶⁴ In *Cena con Gramsci* this type of overlap occurs quite literally, and is realised through the creation of an a-synchronic relation between text and images, that is, when the text does not correspond to what is shown in the image – and vice versa.⁶⁵ Shifting between different historical periods, *Cena con Gramsci* presents an image of Dante and Beatrice in conversation, but suggests that the text balloons belong to Gramsci and his wife (Fig. 5). In these ways, the graphic novel recreates a plurality of voices, both in the present and in the past, and is able to give them a (renewed) space in literature that confuses and extends beyond traditional literary genres.

⁶³ Ivi, p. 100.

⁶⁴ Greco, *Graphic novel*, cit., p. 259.

⁶⁵ See for example: P. Giovannetti, 'Il graphic novel sperimentale. Scisso, enigmatico, metanarrativo', in: V. Spinazzola (ed.), *Tirature '12: Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Milano, Il Saggiatore 2012, pp. 29-34.



Figure 6 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 24.

Gramsci specifically criticises the traditional Italian genre of the novel for its failed attempts to represent various voices, particularly the voice of the working class, and the impossibility to do so in the standardised Tuscan dialect.⁶⁶ By engaging with this criticism of the traditional novel, then, the graphic novel manages to undermine language through the creative use of its inherent double track between verbs and visuals. As Elettra Stamboulis explains, the graphic novel is wary of explicative notes, and its use of images allows it to undermine the density of a language that is inherent in pre-existing literary traditions.⁶⁷ The ability to narrate without verbal explanations facilitates the co-existence of various interpretations of the visual narrative, and ultimately confirms Gramsci's hypothesis of form as a political device. Not only does the absence of words in certain scenes in *Cena con Gramsci* evoke highly emotive scenes, but this technique also undermines the 'censorship' of revisionism. The strong contrasts between the abstract image of Jacopo and the colourful picture of Turin are exemplary of this idea. The graphic novel suggests here not only that Jacopo's confusion is induced by the society he faces; more importantly, it exposes the discrepancy between this society and the protagonist and proposes the conflict itself as the subject of the scene (Fig. 7).

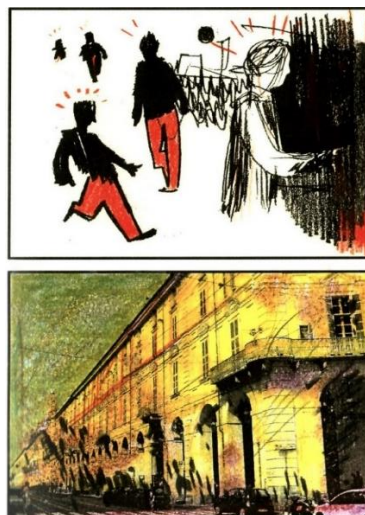


Figure 7 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., p. 21.

Not only does the graphic novel move beyond the novel genre by relying on the visual techniques of the comic, the genre of the graphic novel, and *Cena con Gramsci* in particular, is characterised by the deconstruction of the conventions of the

⁶⁶ Forgacs & Nowell-Smith (eds.), *Selections from Cultural Writings*, cit., pp. 386-387.

⁶⁷ Stamboulis, 'Il Graphic Journalism in Italia.', cit., pp. 101-102.

traditional comic genre. Literally and symbolically rupturing the conventional symmetrical structure of the comic, *Cena con Gramsci* stretches out dialogues over multiple panels (Fig. 5) and presents ‘splash pages’.⁶⁸ These page-large images, whose borders are omitted, create intimate scenes that metaphorically expand beyond the borders of the graphic novel, placing the reader in the position of the testimony.⁶⁹ This is the case, for example, when *Cena con Gramsci* represents Gramsci’s death, stating that his funeral was attended by only two of his relatives. Through the splash page, the graphic novel enables a direct confrontation between the image and the reader, and asks the reader to symbolically become a witness of Gramsci’s funeral (Fig. 8). Rather than proposing a postmodern, ironic attitude towards genres, these deconstructions of genre conventions serve the memorial scope of the graphic novel, and confirm the interdependency between content and form.

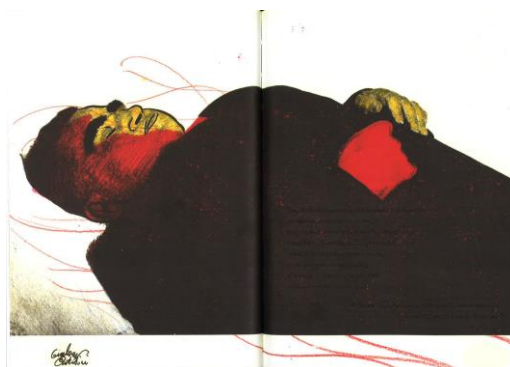


Figure 8 - Stamboulis and Costantini, *Cena con Gramsci*, cit., pp. 50-51.

Conclusions

Cena con Gramsci reintroduces Gramsci into the twenty-first century through a contemporary representation of the scholar’s literary concepts. The analysis of the two Gramscian concepts of cultural hegemony and interdependency of content and form has shown that the function of Gramsci’s philosophy, in the graphic novel by Stamboulis and Costantini, is twofold: (1) the representation of cultural hegemony becomes a tool in reviving Gramsci’s memory in Italy after his metaphorical exile; (2) Gramsci’s conception of the interdependency of content and form is used – on a metafictional level – to reflect on the graphic novel as a critical genre within the Italian literary landscape. By using different techniques and narrative devices, which are similar to those found in the literary production of New Italian Epic, the graphic novel shifts away from the traditional notions of literature that Gramsci denounced and reflects on the scholar’s observations on journalism, in order to criticise contemporary mass media for acting as a vehicle for revisionist worldviews. Hence, while *Cena con Gramsci* formally engages with Gramsci’s literary criticism, symbolically speaking, the exploration of a variety of forms becomes the very condition for the return of Gramsci’s memory and philosophy in contemporary Italy. As Roberto Rampi writes on the cover, *Cena con Gramsci* shows that ‘[f]or the role it assigns to active citizenship, Gramscian thought calls loudly for a rediscovery’.⁷⁰ As opposed to recent debates that question the contemporary relevance of the concept of hegemony – and propose to move beyond Gramsci to explore post- or non-hegemonic discourses –

⁶⁸ Baetens & Frey, *The Graphic Novel*, cit., pp. 238-239.

⁶⁹ Elettra Stamboulis attributes the testimonial involvement of the reader through the subversion of language and style to the influence of New Italian Epic: Stamboulis, ‘Il Graphic Journalism in Italia.’, cit., pp. 101-102; See also: Greco, *Graphic novel*, cit., p. 16.

⁷⁰ Rampi, ‘Il segno Gramsci’, cit., p. 7.

this paper has demonstrated that *Cena con Gramsci* re-discovers Gramscian concepts in order to rethink current Italian socio-political issues.⁷¹ More attention may be given, in addition, to other hybrid narrative forms that engage – critically and creatively – with Gramsci’s thought.

Keywords

Cena con Gramsci, graphic novel, memory politics, cultural hegemony, Gramsci

Rachelle Gloudemans studied Italian Literature and Culture (MA) and Literary Studies (rMA) at the University of Amsterdam. She is currently a PhD candidate at KU Leuven (Belgium), where she works on translingualism and identity in Italian-language writers of Jewish origin. Her research interests include cultural memory, the Italian graphic novel, and the cinematic representation of the Seventies in Italy.

Faculteit Letteren
KU Leuven Campus Brussel
Warmoesberg 26
1000 Brussels (Belgium)
rachelle.gloudemans@kuleuven.be

RIASSUNTO

Gramsci nel graphic novel

La critica letteraria gramsciana come forma di memoria in *Cena con Gramsci* di Elettra Stamboulis e Gianluca Costantini

In seguito alla crisi del comunismo e al diffondersi del revisionismo storico dagli anni Novanta in poi, Gramsci è diventato in Italia una figura chiave nel dibattito sulla ‘memoria divisa’. L’avvio di tale dibattito in Italia, a sua volta, si è trovato a coincidere con quello sul New Italian Epic e con l’introduzione del graphic novel come forma letteraria che mette in discussione i limiti della letteratura tradizionalmente intesa. Nella presente ricerca si esplora la correlazione fra i tre fenomeni attraverso l’analisi della rappresentazione della critica letteraria gramsciana in *Cena con Gramsci* (2012). Nella prima parte si ipotizza che questo graphic novel scritto da Elettra Stamboulis e disegnato da Gianluca Costantini presenti un’allegoria metastorica in cui Gramsci stesso – prima oppresso dal fascismo e dopo dal revisionismo storico – è rappresentato come oggetto dell’egemonia culturale. Nella seconda parte si analizzano invece le strategie narrative attraverso cui *Cena con Gramsci* entra in dialogo con la critica letteraria gramsciana sull’interdipendenza fra contenuto e forma, proponendo il genere del graphic novel come forma in grado di rispondere alle dinamiche socio-politiche che interessano l’Italia contemporanea. Si conclude che, grazie alla riscrittura di questi concetti della teoria gramsciana, il graphic novel di Stamboulis e Costantini può essere considerato un atto di memoria metariflessiva che critica il revisionismo storico e, nello stesso tempo, crea uno spazio culturale per la commemorazione di una figura a lungo rimasta in ombra.

⁷¹ See for example: R. Day, *Gramsci is Dead. Anarchist Currents in the Newest Social Movements*, London: Pluto Press, 2005; J. Beasley-Murray, *Posthegemony. Political Theory and Latin America*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2010. And for an overview of the debate: M. Briziarelli & S. Martínez Guillem, *Reviving Gramsci: Crisis, Communication, and Change*, New York-London, Routledge, 2016.

Het jaar dat wij in *De katholieke school* vertoefden

Manon Smits en Pieter van der Drift

Najaar 2018 verscheen bij uitgeverij Atlas-Contact *De katholieke school*, onze vertaling van Edoardo Albinati's *La scuola cattolica*. Albinati (Rome, 11 oktober 1956) werkt als schrijver en vertaler, en geeft daarnaast sinds 1994 taallessen aan gedetineerden in de Rebibbia-gevangenis te Rome. Hij vertaalde boeken van Engelse en Amerikaanse auteurs, onder wie Vladimir Nabokov, Ambrose Bierce en Robert Louis Stevenson. Hij heeft ook reportages gemaakt voor de UNHCR in Afghanistan en in Tsjaad. Behalve romans schreef hij verhalen, gedichten, filmscenario's en essays. In 1989 verscheen zijn eerste roman, evenals zijn eerste gedichtenbundel. *La scuola cattolica* is zijn vierde roman, maar dan een heel uitzonderlijke, want het boek telt bijna 1300 pagina's.

La scuola cattolica is geïnspireerd op een gruwelijk misdrijf waardoor heel Italië werd opgeschrikt in de jaren zeventig: 'il delitto del Circeo'. Op 29 september 1975 werden twee meisjes, de 17-jarige Donatella Colasanti en de 19-jarige Rosaria Lopez, uitgenodigd om mee te gaan naar een feest door drie jongens, Gianni Guido (22), Angelo Izzo (20) en Andrea Ghira (19). Ze hadden de meisjes een week eerder ook al ontmoet en samen een ijsje gegeten. Toen ze aankwamen bij de vakantievilla in de Circeo, zo'n honderd km ten zuiden van Rome, bleek daar helemaal geen feest te zijn. De jongens vergrepen zich aan de meisjes, bedreigden hen met een pistool, drogeerden hen en sloten hen op in de badkamer. Het hele weekend werden de meisjes mishandeld, geschopt en geslagen. Een van de jongens reed op zaterdagavond nog even op en neer naar Rome omdat hij niet mocht ontbreken bij een familiediner. De volgende dag werd Rosaria in de badkuip verdrinken en Donatella werd weer geschopt en geslagen, totdat ze zich dood hield. De jongens dachten dat ze allebei dood waren en laadden de beide meisjes in de achterbak van een Fiat 127. In haar getuigenis vertelde Donatella later dat ze de jongens tijdens de rit grapjes hoorde maken: 'Wat liggen die twee braaf te slapen', en 'Stilte, er zijn twee doden aan boord'. In Rome werd de auto geparkeerd en gingen de jongens wat eten. Toen begon Donatella te roepen, en binnen enkele minuten was de politie erbij die de achterbak openmaakte en de beide meisjes aantrof. Algauw werden Izzo en Guido gearresteerd, alleen de derde dader was blijkbaar gewaarschuwd. Ghira was voortvluchtig en is daarna ook nooit opgepakt.

In 1976 werden Izzo en Guido tot levenslang veroordeeld, en Ghira eveneens, bij verstek. In 1985 mocht Izzo met verlof, en algauw pleegde hij opnieuw een dubbele moord; hij doodde de 49-jarige vrouw en 14-jarige dochter van een medegegetineerde. Daarop werd hij opnieuw veroordeeld tot tweemaal levenslang. Deze laatste zaak was voor Edoardo Albinati de aanleiding om erover te gaan schrijven. Hij had op dezelfde

school gezeten als de drie daders, op de katholieke school San Leone Magno, gerund door paters, in de gegoede wijk Trieste in Rome. Juist dat gemeenschappelijke element is de focus van het boek. Albinati geeft rekenschap van een exact historisch moment, een keerpunt in de Romeinse en Italiaanse maatschappij. Hij wilde aantonen en begrijpen hoe er onder het keurige oppervlak van zo'n wijk ook misdaden en ellende voorkomen. Hoe het mogelijk is dat die brave bourgeoisie dat soort gewetenloze moordenaars kan voortbrengen. En hij begon alles bloot te leggen, maar dan ook letterlijk alles. Albinati onderzocht een hele wereld, de wereld van de generatie geboren tussen 1956-1960 die een hoofdrol zou spelen in de turbulente jaren zeventig. De kracht van de vertelling schuilt in het feit dat hij een vloeiend proza schrijft. Hij neemt de tijd, houdt een dialoog met de lezer, wijst vooruit naar wat hij later nog zal vertellen, en voegt heel nauwgezet en geduldig alle elementen toe die noodzakelijk zijn om die hele tijdspanne te vatten.

Albinati begint over zijn jeugd, de wijk Trieste waar hij opgroeide (net als de daders), de scholen die hij bezocht, waaronder de katholieke school San Leone Magno, en zo pelt hij als een ui alle invloeden laag voor laag af. Werkelijk alles komt in zijn boek aan bod: het geloof, de adolescentie, seks en seksualiteit, pornografie, hoe de jongens op zo'n katholieke jongensschool gevormd worden, hun onderdrukte agressie, geweld, vrouwenhaat, hoe mannen tot verkrachting komen, en zo verder. Langzaam zoomt hij in op de beschrijving van het misdrijf zelf, heel beheerst en pas in hoofdstuk X, na ruim 400 bladzijden, op zakelijke toon. Hij haalt ook getuigenissen van de daders aan, en van Donatella, het meisje dat het misdrijf overleefde.

En dan gaat het weer verder, bijvoorbeeld over 'goede manieren': hoe mensen (de middenklasse) steeds tegen hun kinderen zeggen dat ze hun handen moeten wassen, met mes en vork eten, met twee woorden spreken, al die dingen, maar niemand zegt tegen z'n kinderen dat zij geen moord mogen plegen. De dingen waar het echt om gaat, daarvan nemen we blijkbaar aan dat iedereen die vanzelf wel snapt. Dat is het terrein van de Tien Geboden of dat van de privacy. Over het Quartiere Trieste als gegoede buurt, maar uiteindelijk onbetaalbaar voor de jongeren die op zichzelf willen gaan wonen; die kunnen zich daar geen huis veroorloven en komen in goedkopere buitenwijken terecht. En over het feit dat de wijk Trieste een grotendeels fascistische wijk was in de jaren zeventig en daarvoor (wat in Italië natuurlijk veel meer gemeengoed was dan in bijvoorbeeld Nederland en België); en over politiek, over het literaire wereldje, over generatiegenoten...

Het boek kreeg vele lovende recensies, en werd verwelkomd als 'de grote Italiaanse roman van deze tijd'. Veel mensen zullen zich wellicht laten ontmoedigen door de omvang, maar dat zou jammer zijn; het is goed en meeslepend geschreven, onderhoudend, je wordt meegezogen in alle uitweidingen. Juist omdat Albinati zoveel universele onderwerpen aansnijdt en zo diep ingaat op allerlei facetten, is dit boek ook herkenbaar of juist een eyeopener voor lezers die niet bekend zijn met de kleinere wereld van die ene school in die ene wijk in Rome.

Sommige onderwerpen lijken specifiek over Italië te gaan, bijvoorbeeld de onbegrijpelijke verheerlijking van criminelen, die volgens Albinati nergens zo sterk is als in Italië. Maar als je dan denkt aan iemand als Holleeder, hoe die op tv geïnterviewd wordt en bevriend is met misdaadjournalisten, dan spreekt daar toch ook bijna een soort bewondering uit, en besef je dat dat ook weer niet zo heel anders is dan in Italië. Albinati neemt ook dagboekfragmenten en hele stukken van getuigenissen tijdens rechtszaken over in zijn roman.

Af en toe spreekt Albinati de lezer rechtstreeks aan, bijvoorbeeld als hij over zijn jeugdvriend Arbus schrijft: 'Arbus zou uiteindelijk een vrouw vinden met wie hij trouwde, zoals ik later nog zal vertellen, als u het geduld hebt mij te volgen'. In een interview vertelde Albinati dat hij toen hij zijn boek eindelijk inleverde, op 29

september 2015 – nota bene de 40e verjaardag van het delict, maar dat realiseerde hij zich pas achteraf! – hij nog ruim twee keer zoveel tekst had, en dat dus ongeveer de helft geschrapt is in de redactiefase.

Ondanks het autobiografische karakter noemt Albinati het boek wel een roman, omdat de ‘ik’ in het boek nu eenmaal niet volledig samenvalt met Albinati de schrijver, ook al heet hij wel zo en zijn er natuurlijk veel overeenkomsten. Edoardo’s beste vriend Arbus heeft ook veel raakvlakken met de schrijver; eigenlijk is Albinati een combinatie van die twee personages.

In april 2016 vroeg uitgeverij Atlas Contact om het boek te lezen voor een leesrapport; ze beschikten al over een razend enthousiast verslag van een scout. Ik werd er ook meteen door gegrepen, en nog voordat ik het boek helemaal gelezen had besloot de uitgever het al te kopen. Haar motivatie vond ik mooi: ‘Ik ben zo nieuwsgierig naar het boek, ik wil het dolgraag lezen, en de snelste manier om dat te kunnen doen is het zelf te laten vertalen’. En ze vroeg of ik daar zin in had. Dat wilde ik heel graag, maar ik besepte al snel dat het in mijn eentje wel een enorm monnikenwerk zou worden, want zoals gezegd telde het boek bijna 1300 pagina’s en ruim 430.000 woorden! Een gemiddelde roman telt zo’n 80.000 woorden, dus dit was wel even wat anders. Ik stelde dan ook voor om de vertaling samen met mijn partner en collega-vertaler Pieter te doen. Pas nadat de Nederlandse uitgever de rechten had verworven, belandde het boek op de shortlist voor de Strega-prijs. Albinati werd het meest getipt als winnaar, en in juli won hij de prijs met 143 stemmen, met ruim 50 punten voorsprong op de nummer 2.

In het najaar van 2016 begonnen we met de vertaling, en we zijn er samen ruim een jaar mee bezig geweest. Juist bij deze dikke, allesomvattende pil was het heel fijn dat de lijntjes tussen ons zo kort zijn. Tijdens onze boswandelingen met de hond hadden we het voortdurend over *De katholieke school*, over de thema’s in het boek en de beste vertaling van bepaalde termen, over de theorieën van Albinati, de dingen die we herkenden in onze eigen omgeving. En daarnaast was het fijn om elkaar voortdurend op de hoogte te kunnen houden en te controleren of ons niets ontging: ‘Ik heb net een stuk over die grote familie met al die blonde kinderen vertaald, ben jij die ook al tegengekomen? Weet je er al iets meer over?’

Het boek bestaat uit 9 delen van elk zo’n 100-200 bladzijden, en die bestaan weer elk uit meerdere hoofdstukken. Die delen vormden een overzichtelijk houvast tijdens de vertaling. Terwijl de een met deel 3 bezig was, zat de ander in deel 4, maar waren we toch steeds op de hoogte van waar de ander mee bezig was. Het boek kende heel wat lastige, filosofische passages, bijvoorbeeld over de bourgeoisie, het fascisme, maar er waren ook luchtigere hoofdstukken, met gemakkelijke anekdotes en dialogen. We besloten telkens als er een deel af was, dat eerst beiden helemaal na te lezen en te corrigeren alsof het een apart boek betrof, zodat dat helemaal klaar was om in te leveren. Zo hielden we het voor onszelf behapbaar. Uiteraard konden we tot het laatst alsnog dingen aanpassen in die eerste delen, maar het was een heel fijn gevoel dat we daar in principe niet meer naar hoefden te kijken.

Het toeval wil dat Quartiere Trieste tevens de wijk is die wij zelf het beste kennen in Rome, omdat daar een goede vriendin van ons woont bij wie we in de afgelopen 25 jaar vaak gelogeed hebben. De eerstvolgende keer dat we bij haar waren, wees ze ons verschillende plekken uit het boek, waaronder de Scuola Leone Magno: een groot gebouw waar we al talloze keren langs waren gelopen op weg van de bushalte naar haar huis. Het grappige was dat ik de schrijver daardoor ook kon wijzen op een rare fout in zijn boek. Tegen het einde fulmineert hij tegen het nieuw gebouwde metrostation op de Piazza Annibaliano. Hij vindt het zo’n lelijke puist op het plein dat hij zweert daar nooit de metro te zullen nemen. Hij noemt het station Santa Costanza-Annibaliano, vernoemd naar dat plein en een kerk daar in de buurt, maar zo

heet het niet. Zelf had ik al geregeld gebruikgemaakt van dat metrostation en ik wist dat het juist was vernoemd naar de andere kerk daar vlakbij: Sant'Agnese-Annibaliano. De schrijver zag er de humor wel van in dat nota bene een Nederlandse hem moest vertellen hoe het metrostation bij hem op de hoek heet.

Gedurende de vertaling hebben we Edoardi Albinati talloze vragen gestuurd; om de paar weken stuurden we een flinke lijst. Dat konden vragen zijn over onbekende termen die we nergens konden vinden (vaak betrof het dan een dialectwoord of Romeinse jongerentaal uit de jaren zeventig), vragen over bepaalde personages of citaten uit een roman of gedicht waarvan Albinati de schrijver en titel niet noemde, maar waarvan wij toch graag wilden weten welk boek het was en of het eventueel al in het Nederlands vertaald was. Hoe dan ook wilden we graag een bronvermelding opnemen van alle citaten die er werden gegeven, maar in sommige gevallen wist de schrijver echt niet meer waar hij iets vandaan had, en had hij het uit zijn hoofd geciteerd, dus dan moesten we het opgeven. We vonden behalve het metrostation ook nog wel meer foutjes in het boek, want als vertaler ben je nu eenmaal gewend alles uitvoerig te controleren, terwijl hij als schrijver dus vaak uit zijn geheugen dingen citeerde. Dat ging van Amerikaanse filmtitels tot Duitse componisten tot een grammaticaal foutje dat in de tekst was geslopen... Dan stond er bijvoorbeeld iets over het geronk van de dieselmotor van een Tiger-tank in de Tweede Wereldoorlog, maar dan lazen we op Wikipedia dat die tanks op benzine reden. Het was fantastisch dat Albinati daar heel positief op reageerde, hij was heel blij met alle correcties en gaf ook meteen aan zijn Italiaanse uitgever door wat er in een volgende herdruk moest worden aangepast. Hij vroeg zelfs of we het goed vonden dat hij al onze vragenlijsten inclusief zijn antwoorden gebundeld aan alle andere vertalers zou sturen. Andersom kregen we ook correcties die zijn Duitse vertaalster had doorgegeven, die met name erg goed bleek te zijn op het gebied van de klassieke muziek. Het is voor een vertaler wel een zegen als de schrijver zo behulpzaam is; zo hebben we ongeveer eens per maand ook minstens een half uur met elkaar geskypet.

Toen we nog niet zo lang bezig waren met de vertaling bracht ik enkele weken in Rome door, en toen sprak ik voor het eerst af met Edoardo. Hij nodigde me bij hem thuis uit op de koffie. We hadden nog niet veel contact gehad, ik had nog geen vragenlijst gestuurd, dus we spraken meer in het algemeen over het boek en over ons werk. Hij wees me op het naar zijn idee 'onvertaalbare hoofdstuk' IX van deel 9, aan het eind van het boek, waarin hij allerlei uitdrukkingen (soms in Romeins dialect) opsomt die hij en zijn schoolgenoten vroeger bezigden. Hij meende dat het door elke vertaler volledig herschreven zou moeten worden in de eigen taal. Dat viel toch mee, het bleek dat veel van de uitdrukkingen wel degelijk ook in het Nederlands bestonden, of in elk geval iets vergelijkbaars. En we hoefden niet voor elke uitdrukking één op één een oplossing te vinden, we hadden carte blanche om daarin te variëren. We ondervroegen onze ouders over specifieke termen van vroeger, het soldatenjargon in de jaren zestig, enzovoort. Het was dus niet zo onvertaalbaar als Albinati dacht, maar het was wel een flinke kluif!

Inmiddels hebben we Edoardo al heel vaak ontmoet, in Rome en in Turijn, en hij heeft ons ook uitgenodigd in zijn vakantievilla aan zee in de Maremma. Vorig jaar was hij te gast op het Crossing Border Festival in Den Haag. We zijn goede vrienden geworden en hij heeft zijn waardering voor ons werk nooit onder stoelen of banken gestoken. Toch waren we enorm verrast toen een Italiaanse vriendin ons in augustus van dit jaar een aantal foto's toestuurde van een twee pagina's tellend krantenartikel in de *Corriere della sera* waarin Edoardo Albinati zijn vertalers bedankt, en ons allemaal met name noemt. Hij schreef het artikel naar aanleiding van de verschijning van de Engelse uitgave, de eerste die hij zelf helemaal had kunnen lezen, en het stuk

is dan ook getiteld: 'Ik heb *De katholieke school* geschreven, nu heb ik het eindelijk gelezen'.

Behalve dat hij al zijn vertalers met name noemt geeft hij ook voorbeelden van de opmerkingen en aanpassingen die we hadden gedaan. En hij schrijft: 'Ik was echt onder de indruk van de zorgvuldigheid waarmee deze weergaloze collega's (want dat zijn vertalers voor mij, letterlijk) tegenstrijdigheden en fouten in de Italiaanse tekst hebben gevonden die destijds tijdens de huzarenklus van het redigeren van de zetproef onopgemerkt zijn gebleven. Ik bedoel maar: iemand in Amsterdam merkte op dat ik de naam van het metrostation bij mij om de hoek, in het Quartiere Trieste in Rome, verkeerd had...!' Nou goed, we wonen niet in Amsterdam, maar verder was het toch een prachtig eerbetoon.

Zoals wel viel te verwachten heeft het boek in Nederland en Vlaanderen niet zoveel aandacht gekregen als in Italië. Aan de ene kant is het begrijpelijk dat mensen opzien tegen een boek van zo'n formaat, maar toch, van degenen die er wél voor zijn gaan zitten hebben we vaak heel enthousiaste reacties gekregen. Mensen als schrijver en journalist Daan Heerma van Voss en interviewer en uitgever Jasper Henderson lieten weten dat ze echt diep onder de indruk waren.

Hoe dan ook was het voor ons een fantastische ervaring om zo lange tijd zo intensief samen te werken, met elkaar en met de schrijver. Het was enorm leerzaam en inspirerend door al die thema's die Albinati erbij haalde, van mythologie tot filosofie tot religie en noem maar op. Door die afwisseling gaat het boek ondanks het formaat nooit vervelen. Het was echt ons 'Albinati-jaar', waar we met heel veel plezier op terugkijken.

Parole chiave

La scuola cattolica, Edoardo Albinati, Manon Smits, Pieter van der Drift

Manon Smits en Pieter van der Drift

Singel 79

6584 BJ Molenhoek (Nederland)

info@manonsmits.info

info@pietervanderdrift.info

Ricordi della guerra italo-ottomana

La Libia coloniale vista da un giornalista francese

Recensione di: Pierre Schill (ed.), *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau correspondant de guerre en Libye (1911-1912)*, Paris, CréaphisEditions 2018, 480 pp., ISBN: 9782354281410, 35 €.

Raniero Speelman

La guerra combattuta in Libia (1911-1912) costituisce una delle poche pagine di successo del passato militare italiano tra l'Unità e il Ventennio, probabilmente più per la debolezza militare dell'avversario e la completa mancanza di organizzazione delle tribù arabe che per le gesta degli eroici soldati italiani. Al contempo è una pagina nera per gli orrori attribuibili all'Italia, che segnarono l'inizio dell'infausta avventura della Quarta Sponda, dei quali si possono trovare tracce e traumi fino al giorno d'oggi.

L'Italia non aveva alcuna pretesa nella conquista di un territorio desertico scarsamente popolato, dove gli ottomani 'governavano' lasciando tutto all'effimera autorità di alcune famiglie e tribù o sette locali, come i Senussi. Il paese rendeva poco ma riempiva una bella parte delle carte geografiche intese a proclamare la grandezza della Casa di Osman. La presenza militare sulle sponde dell'Africa non era impressionante e i problemi della Sublime Porta erano altrove: rivolte nei Balcani, problemi etnici in Anatolia, intrighi dei poteri occidentali e da ultimo, ma non da meno, ingenti debiti. Poco sforzo fu richiesto per la conquista italiana della lunga costa della Tripolitania e della Cirenaica, anche per la supremazia della Regia Marina nel Mediterraneo e la minore distanza media della Libia dai porti militari del Regno.

La guerra stessa è rimasta a lungo ignorata dai turchi nella loro campagna educativa completamente focalizzata sul loro nuovo stato nazionale. Come si sa, Mustafa Kemal Atatürk, sostituendo l'alfabeto arabo con quello latino-tedesco, impedì praticamente e volutamente l'accesso dei turchi al loro passato ottomano: urgeva l'occidentalizzazione e gli ultimi decenni dell'Impero non erano stati di grande incoraggiamento per il paese. Eppure la guerra libica è di qualche interesse per lo storico turco, perché vede per la prima volta insieme i due massimi capi militari del popolo turco: Enver Pascià, genero del sultano e non molto tempo dopo (1913) leader del partito riformatore che aveva preso il potere nel Paese (il Comitato di Unità e Progresso) e il giovane Mustafa Kemal, ancora ufficiale subordinato ma che si sarebbe coperto di gloria nella Prima Guerra mondiale.

La campagna italiana si svolse in breve tempo. Il libro in questione ha un'impostazione del tutto particolare. Esula da qualunque tentativo di ricostruzione storica, rinunciando anche a parlare del punto di vista degli ottomani. Questa è forse un'occasione perduta, perché esiste una traduzione italiana del diario di Enver (Enver Pascià, *Diario della guerra libica*, a c. di Salvatore Bono, Bologna, Cappelli 1986), che

costituisce un ‘controcanto’ ai reportage e letterine a casa del giornalista francese. Il solo problema è che non pare certa l'autenticità del documento enveriano, né la lingua in cui – caso mai – sia stato scritto (il pascià conosceva correntemente il tedesco e in quella lingua sarebbe stato steso, per essere pubblicato nel 1918 a Monaco di Baviera come *Um Tripolis*¹). Certamente il libro loda l'amore della libertà dell'eroico popolo libico e chiama gli italiani ‘fremde Eindringlinge’ (p. 7). Per la questione nonché per la bibliografia sull'argomento rinvio alla pubblicazione di Bono.

Gaston Chéreau (1872-1937) fu giornalista – o meglio fotoreporter – presso l'armata italiana; non risulta aver frequentato le truppe nemiche. Il curatore del libro, Pierre Schill, trovò accidentalmente in una scatola una trentina di fotografie, alcune con un testo esplicativo. Decise di pubblicarle insieme ad altri testi e foto pubblicati e non , analizzandole, ricostruendo l'attività del fotografo e paragonando la sua attività a quella di altri reporter. Il risultato è un voluminoso dossier che illustra una fase pressoché dimenticata della storia italiana. Schill vede Chéreau in primo luogo come *écrivain*, e ne ripubblica gli articoli ed un breve racconto. La qualità dei reportage sarebbe considerata oggi troppo poco imparziale: gli italiani sono lodati per tutto, disciplina, efficacia, eroismo (alcuni sarebbero morti ‘da martiri’, p. 246). Per quanto li riguarda, l'aggettivazione è piena di elogi d'ogni genere (*paisiblement*, *tranquillement*, mentre i turchi sono caratterizzati come feroci e i corpi delle vittime italiane sono ‘*affreusement mutilés*’. L'attenzione per gli atti bellici stancherà presto il lettore, e non so se si possa ascrivere a Chéreau doti letterarie, né, forse, quelle di un grande fotografo.

Le foto mostrano soldati italiani che sparano su un nemico invisibile, o rimuovono compagni feriti o morti dal campo di battaglia, in mezzo ad una ricca ed esotica vegetazione di palme, e qualche scena nella piccola capitale della Tripolitania. Gli italiani sembrano essersi messi in posa per il fotografo, sorridendo benevolmente a chi aveva il compito di renderli immortali. In mezzo ai reportage ci colpiscono invece fortemente le fotografie di una serie di esecuzioni di ‘traditori’ arabi, colpevoli di essersi opposti alla furia colonialista. È qui che la crudeltà degli occupatori si fa sentire a pieno. Ovviamente, è un'illustrazione di abusi coloniali riscontrabili anche in altri imperi europei. Ma in Chéreau le foto delle esecuzioni sono talmente insistenti da incutere ribrezzo, una trentina di foto di forza su ca. 200. Accanto a queste, le simpatiche foto dei pochi abitanti borghesi e tanti artigiani libici e nemmeno gli autoritratti di Chéreau col proprio gatto riescono a captare la nostra attenzione. Che gli elogi pedissequi dei bravi italiani siano serviti a mascherare la volontà di far vedere un doloroso dramma umano aggirando la censura? Probabilmente no; la *communis opinio* in Occidente tendeva ancora a descrivere gli altri, i ‘barbari’, i ‘fanatici’ come esseri inferiori senza alcun diritto di scegliere il proprio destino. Anche altre illustrazioni in riviste danno simili immagini delle atrocità italiane, comprese delle fosse comuni. Il fascino del lascito fotografico è forse quello che le immagini che ci presenta preludono ad oltre un secolo di conflitti a sfondo etnico- religioso.

Tutto ciò non toglie valore al libro, che ha altri aspetti per farsi apprezzare: la cura grafica e filologica e la collaborazione di alcuni scrittori ed artisti che hanno illuminato il dossier, o per citare la copertina, offre ‘un croisement des regards contemporains à partir de l'archive réveillée’. Mi rincresce che tale ricchezza documentaria ed artistica, non sempre indispensabile, lasci da parte le tribù locali e il ruolo dell'esercito ottomano, che pure ebbe un importante ruolo in questa guerra, e in tal modo reiteri le posizioni ‘tradizionali’ europee.

¹ Il libro è scaricabile gratuitamente dal sito <https://archive.org/details/umtripolis00enve/page/n7>, consultato il 22.9.19

Raniero Speelman
UU
Transcomplex
Trans 10, Kamer 0.59
3512 JK Utrecht (Nederland)
R.M.Speelman@uu.nl

Letteratura circostante e disillusione della critica **Prove di mappatura della letteratura italiana contemporanea**

Recensione di: Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, 454 p., ISBN: 9788815274977, € 29,00.

Isabella Pinto

Gli studi sulla letteratura italiana contemporanea vivono, attualmente, di un rinnovato interesse. In questo contesto si inserisce il poderoso saggio di Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, che si apre con una introduzione in cui l'autore esplicita la propria rinnovata fiducia nell'analisi formale dei testi. Il seguito del volume è suddiviso in due parti: *Storia delle forme circostanti*, in cui l'autore srotola il filo della storia letteraria facendo emergere fenomeni che preparano al cambio di paradigma avvenuto negli anni '90, e *Le forme circostanti. Un panorama*, in cui al centro dell'analisi tematica viene posta la narrativa degli anni Zero.

Il volume ha sicuramente il pregio di operare un'ampia mappatura delle scritture emerse negli ultimi trent'anni in Italia, scegliendo come punto di svolta l'esperienza degli "scrittori cannibali". Formalmente, una delle prime rotture con la tradizione narrativa novecentesca insiste sulle diverse modalità di costruzione del tempo del racconto. Il tempo del racconto viene infatti messo in crisi da un desiderio di velocità (41), ponendo il lettore di fronte a romanzi che mirano a un'alta leggibilità, elemento che asseconda la lettura al ritmo veloce del consumo. Il cambiamento tra lettura lenta e lettura veloce viene posizionato da Simonetti proprio a metà degli anni '90 del Novecento, dove la letteratura enfatica, iperbolica e sensazionalista dei "cannibali" (46) sbaraglia la lentezza delle modalità di lettura ricercate dai narratori della generazione precedente. Ma gli anni '90 sono anche il momento in cui il romanzo italiano contemporaneo incontra il postmoderno statunitense e occidentale, un incontro che ha dato vita a scritture che traggono forza e ispirazione da 'stimoli culturali diversi e transmediali' (47), piuttosto che dalla tradizione letteraria.

Tuttavia se i "cannibali" usavano tecniche che imprimevano velocità alla lettura per fini prevalentemente *antirealistici*, nella letteratura degli anni Zero Simonetti intravede un nuovo cambio di rotta. Infatti oggi il ricorso a tecniche narrative che imprimevano velocità alla lettura ha fini prevalentemente *realistici* e mimetici (83). In questo contesto il nostro autore si interroga sul tipo di realtà che tali narrazioni mettono al centro della scena, facendo emergere una tensione tra il 'mito della realtà'

e la percezione che si ha di essa. In questa contraddizione operano dispositivi di derealizzazione, in cui autori e autrici sono alla continua ricerca di spettacolari 'effetti di realtà'. Per Simonetti dunque non siamo di fronte a una 'fame di realtà', quanto a 'un'esigenza contraddittoria di immagini realistiche' (92). In tale modalità narrativa irrealistica della realtà, Simonetti individua due rischi per il realismo (inteso positivamente come genere dall'alto valore euristico e letterario). Il primo è quello di una tendenza a risolvere la complessità della costruzione letteraria con l'ibridazione di genere, come mostrano le così dette "scritture di frontiera". Un secondo rischio è quello di creare un'etichetta dell'impegno, per cui il giudizio estetico rischia di essere sostituito dal 'ben peggiore giudizio morale' (126-127). Peccato che Simonetti inciampi continuamente in questo tipo di dicotomie dialettiche in cui, per differenziarsi dalla critica contemporanea e per essere fedele a un certo gusto della provocazione, sembra seguire i passi del proprio mentore, Walter Siti, arrivando a parteggiare per posizioni, anch'esse parziali e ideologiche, in cui il rischio è quello di elevare il proprio gusto estetico a gusto politico neutro e universale (127).

La prima parte del volume prosegue con un secondo capitolo dedicato alla poesia. Da un lato riscontriamo criticamente che nella ricognizione di Simonetti l'Italia della poesia va da Roma in su. Dall'altro, invece, bisogna notare positivamente la centralità data alla poesia di Milo De Angelis, il quale, soprattutto con la raccolta *Somiglianze*, imprime nuova intensità al presente senza dover ricorrere al lirismo di Montale o dei postmontaliani. D'altro canto negli anni Ottanta emerge una seconda reazione alla tradizione del Secolo Breve, rinominata da Simonetti 'nevrosi della fine', ovvero una tendenza lirica malinconica che 'prende atto della frattura intervenuta nella dialettica storica e induce ad assumere un atteggiamento e uno stile postumi rispetto alla modernità' (168). In anni più recenti infine è l'ibridazione a segnare l'intero campo poetico, elemento che apre a uno spazio sostanzialmente post-lirico.

La seconda parte del volume torna sulla narrativa, ma a differenza di quanto detto in apertura del volume *Le forme circostanti*. *Un panorama* vuole essere una mappatura della letteratura degli Anni Zero redatta attraverso l'analisi di alcuni nessi tematici. Desiderio, merce, cinema, identità, esotismo, sono questi i poli che l'autore mette in relazione alla letteratura degli anni Zero, accostando con disinvoltura Moccia, Volo, Ferrante, Starnone, Piccolo, Siti, Ravera, Palandri, Tondelli, Costanzo. Particolarmente interessante il capitolo finale, in cui il nesso tra letteratura ed esotismo viene indagato analizzando la trasformazione della trattazione narrativa della "borgata" quale *topos* (contraddittorio e ambivalente) pasoliniano. Dice bene Simonetti quando sostiene che il *topos* della 'borgata [...] celebra la crisi delle certezze borghesi', tuttavia narratori come Mazzantini tornano su di esso per rovesciare paradossalmente, e a proprio favore, l'assunto pasoliniano. Il libro si chiude con l'analisi della tensione tra letteratura e lotta armata. Il modo di raccontare la violenza terroristica per cui parteggia il nostro autore è quella che agisce 'non come nostalgia dell'azione spettacolare, e proposta (spesso velleitaria) di astratti valori civili, ma come rumore di fondo, traccia incerta e enigmatica contemplata in un clima di incertezza morale e politica' (411).

In ultima analisi Simonetti allestisce un volume che ingloba una gran parte delle scritture prodotte negli ultimi trent'anni, rigettando e negando tuttavia qualsiasi possibilità trasformativa della letteratura, riconsegnando così al lettore una critica abile a illuminare esclusivamente il proprio lato descrittivo e decostruttivo.

Isabella Pinto

Via Alessio Baldovinetti 15

00142 Roma (Italia)

isabellapinto_giuris@hotmail.it

Fantascienza all'italiana L'incontro tra l'italiano e "l'altro"

Recensione di: Simone Brioni & Daniele Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2019, 289 p., ISBN: 9783030193256, € 41,64.

Inge Lanslots

Il presente volume, dedicato alla fantascienza italiana prodotta dall'Ottocento in poi, parte da due presupposti. Simone Brioni e Daniele Comberiati affermano da una parte che l'interpretazione italiana del genere con espressioni sia letterarie che cinematografiche si sia sempre apertamente ispirata ai modelli anglosassoni, e che, dall'altra, la variante italiana tenda a rappresentare personaggi prevalentemente fallimentari e/o infelici. Gli esempi più noti citati da Brioni e Comberiati passano da Dino Buzzati, Italo Calvino e Primo Levi attraverso Paolo Volponi a Enrico Brizzi; quelli del cinema sono Pupi Avati, Alessandro Blasetti, Liliana Cavani, Marco Ferreri, Elio Petri e Gabriele Salvatores.

Negli otto capitoli successivi a quello introduttivo, scritti a quattro mani o da uno dei due autori, tali presupposti vengono ampiamente elaborati con un approccio nuovo e originale. Brioni e Comberiati infatti sostengono che la fantascienza italiana vada re-interpretata alla luce del (post)colonialismo. Secondo i due studiosi il genere (re)interpreta il rapporto tra gli italiani e "l'altro", ovvero il processo di "Othering" (p. 8), spesso caratterizzato da un sentimento di superiorità da parte degli italiani.

Così, certi testi, quali *Lo Zar non è morto* (1931) del collettivo fascista I Dieci, recentemente "riscoperto" dall'autore Giulio Mozzi, aspirano a giustificare il progetto di colonizzazione del regime – il rapporto tra letteratura di divertimento e quella di propaganda politica sembra indissolubile -. Ormai è noto che all'epoca I Dieci, tramite il divertimento, si rivolsero alla classe media-superiore della società italiana per persuaderla della causa nazional-fascista, mentre il lettore di oggi troverà nel volume un tono (involontariamente) parodistico. Ne *Lo Zar non è morto* ma anche in volumi scritti nel primo periodo di colonizzazione italiana – si pensi per esempio al *Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare*, "l'altro", in casu l'africano, è una creatura quasi animalesca senza valori morali. A questo punto va aggiunto che in *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film* le analisi puntuali di tali testi sono spesso accompagnate da illustrazioni che visualizzano il messaggio di supremazia e di nazionalismo tramandato durante la colonizzazione italiana (Capitoli 2-3).

Brioni e Comberiati, inoltre, sottolineano come in narrazioni recenti e contemporanee, spesso ambientate nel nord-est, "l'altro" sia il migrante che si stabilisce in Italia. Nel futuro delle storie narrate, dettato dalla memoria dell'Olocausto, il tempo si dissolve; in *La ragazza di Vajont* (2008) di Tullio Avoledo,

per esempio, il desiderio di progresso e di modernizzazione dopo il trauma della Shoah porta allo sfruttamento dei migranti ma anche alla regressione dell'umanità. Come altri romanzi, *La ragazza di Vajont* mette in risalto i rischi insiti nell'isolazionismo e nella xenofobia proposti da gruppi o partiti politici (Capitolo 8).

Sempre nel 2000, dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, autori come Oriana Fallaci evocano o rafforzano l'islamofobia. In *La rabbia e l'orgoglio* (2001) della Fallaci, all'alieno o al cyborg, protagonista della fantascienza degli anni ottanta e novanta, si sostituisce il musulmano, potenziale attore di uno scenario apocalittico (Capitolo 7). Nella seconda metà del Novecento, invece, si riscontrano setting soprattutto post-apocalittici, che sarebbero l'espressione delle ansie provocate dall'epoca postcoloniale (Capitolo 8).

Parallelamente, altre narrazioni prodotte nella seconda metà del Novecento trattano degli effetti del boom economico e dell'emarginazione di certi gruppi etnici, quali i Rom. All'insegna della teoria di Gilles Deleuze e Félix Guattari, e in particolare della coppia concettuale del liscio e dello striato, Brioni e Comberiati mostrano come nei testi studiati la ricerca delle origini diventi un tema centrale, mentre all'autenticità e al nomadismo si oppongono l'alienazione e il sedentarismo. Oltre a ciò le narrazioni si soffermano su come l'ecocritica, lo sfruttamento economico e l'imperialismo vengano denunciati, come in, per esempio, *Quando le radici* (1977) di Lino Aldani (Capitolo 5).

In *Italian Science Fiction* non vengono neanche trascurate le domande relative all'identità e al gender che nel genere fantascientifico si definiscono in termini di (non)umano, una coppia che si abbina a quella dell'io/"altro" (Capitolo 6). Il volume chiude con un capitolo sull'intertestualità della fantascienza italiana – in un certo senso alcune narrazioni del tutto originali possono essere lette come traduzioni dei modelli anglosassoni.

In conclusione, il saggio di Brioni e Comberiati tratta argomenti molto pertinenti che invitano a (ri)scoprire la fantascienza all'italiana, anche se il capitolo introduttivo avrebbe usufruito di una maggiore elaborazione teorica del concetto stesso di fantascienza.

Inge Lanslots

KU Leuven

Sint-Andriesstraat 2

2000 Antwerpen (Belgio)

Inge.lanslots@kuleuven.be



Anno 34, 2019 / Fascicolo 2 / p. 126-128 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10323>
© 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

Riflessioni su un'Italia che (non) cambia

Recensione di: Silvia Contarini, *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*, Firenze, Cesati, 2019, ISBN: 9788876677809, € 20.

Ramona Onnis

Che cosa significa fare letteratura nelle società globalizzate e neoliberiste nelle quali viviamo? Come reagisce l'*establishment* letterario italiano all'affermarsi di tendenze centrifughe che mettono in discussione l'idea che esista un'identità nazionale italiana veicolata da una lingua letteraria comune? Che cosa vuol dire scrivere nella lingua dell'Altro? E chi è l'Altro?

A queste e a tante altre domande Silvia Contarini cerca di rispondere con un saggio denso di riflessioni, dal titolo *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*, pubblicato da Franco Cesati Editore nel 2019. Come sostiene l'autrice stessa nel *Prologo*, il libro, articolato in tre parti, contiene 'una meditazione sulla specificità della situazione italiana nel mondo globale' (p. 13). Esso si concentra perlopiù su una determinata categoria di scrittrici e scrittori della contemporaneità: quelli comunemente definiti 'migranti'. Un appellativo che l'autrice sottopone ad esame, al fine di mostrarne lacune e incongruenze; alle questioni terminologiche e definitorie Contarini attribuisce infatti uno spazio notevole all'interno del libro. Quella di 'letteratura italiana della migrazione' è un'etichetta certamente imperfetta che tende a categorizzare e ad essenzializzare autrici e autori, ricollegando esclusivamente la loro scrittura all'esperienza e al vissuto personale di migranti di prima, seconda o terza generazione. L'operazione, se da una parte ha inizialmente favorito il successo editoriale della cosiddetta 'scrittura migrante', assicurandole una certa visibilità, ha finito per ghettizzare questi scrittori, relegandoli in un universo a parte, all'interno – o, piuttosto, all'esterno – del panorama letterario italiano contemporaneo. D'altra parte, considerare gli scrittori migranti in lingua italiana come degli scrittori italiani *tout court*, espone al rischio di occultarne la specificità. Come superare dunque quella che Contarini definisce come 'un'aporia' (32)? L'autrice propone delle soluzioni alternative – questo è uno dei meriti del suo saggio: decostruisce per poi cercare di ricostruire – salvo poi cedere essa stessa all'uso dell'appellativo di 'scrittori migranti', talvolta virgolettato, talvolta no. L'espressione che l'autrice predilige, ma che non è stata accolta abbastanza favorevolmente da potersi impiantare in seno al dibattito critico, è quella di 'letteratura transculturale', o meglio ancora di 'transculturazione', neologismo ripreso dall'antropologo cubano Fernando Ortiz, che mette l'accento sull'idea del passaggio culturale, del transito, e sugli effetti generati. Parlare di transculturazione permetterebbe di superare il paradosso nel quale la critica italiana pare essersi incagliata: prendendo come esempio, in primo luogo, la rivista canadese *ViceVersa*, attiva fra il 1983 e il 1996, esperienza transculturale pionieristica portata avanti in Canada da intellettuali di

origine italiana, immigrati di prima o seconda generazione, e, in secondo luogo, l'esempio della Germania dove si parla di letteratura 'transculturale' per definire, congiuntamente, la produzione letteraria di italiani emigrati in Germania e di immigrati in Italia, Contarini intende dimostrare come la transculturalità sia un approccio critico valido, in grado, da un lato, di superare i facili binarismi e l'opposizione sistematica fra italiani e immigrati, Noi e Loro, e, dall'altro, di operare un allargamento spaziale e temporale che consentirebbe di accostare l'immigrazione italiana ad altre diaspore, nonché al fenomeno delle migrazioni interne.

Se il giudizio dell'autrice è perentorio – a dispetto di una persistente riluttanza di una parte della critica letteraria italiana, le autrici e gli autori migranti che scelgono di scrivere in italiano debbono essere considerati come parte integrante della letteratura italiana –, Contarini riflette sulle questioni linguistiche – come utilizzano la lingua italiana questi autori? – e avanza una tesi che si discosta parzialmente dalle conclusioni cui sono giunti, spesso frettolosamente, altri critici. L'autrice prende dapprima in esame sette testi di sette autrici e autori 'migranti' dei primi anni Duemila, e poi passa in rassegna alcuni studi critici che hanno affrontato in maniera più o meno approfondita la spinosa questione della 'lingua dell'Altro'. La riflessione elaborata, che non manca a tratti di essere provocatoria – 'mi sarebbe piaciuto trovare degli esempi concreti di testi che impongono un processo di decomposizione/ricreazione linguistica [...] (p. 53) –, è oculata: testi alla mano, l'autrice dimostra che, se le potenzialità linguistiche delle scritture migranti sono notevoli sul piano teorico, in quanto 'avamposti dell'ibridismo e della transculturalità', come sosteneva Giuliana Benvenuti in un suo saggio del 2011 (p. 247), l'analisi testuale sembra smentire il presunto carattere innovatore, o addirittura rivoluzionario per alcuni, di questa letteratura. Molto più cautamente Contarini fa notare che se esistono scrittori 'migranti' più inclini alla sperimentazione linguistica e formale, certamente non tutti lo sono *intrinsecamente*, per 'essenza biografica'. In molte opere non emerge nessuna traccia di creolizzazione linguistica, e prevale, invece, la volontà di adeguarsi alla norma linguistica attraverso la scelta di un italiano non dissimile da quello di uno scrittore autoctono.

Dinanzi al rischio di essere marginalizzati, molti scrittori 'migranti' hanno optato per l'appellativo di 'postcoloniali', scelta ritenuta opportuna anche da una parte della critica. All'Italia postcoloniale e alle sue differenze Contarini dedica tutto un capitolo del suo libro. Anche qui la studiosa si mostra scettica nei confronti degli approcci teorici dominanti nel dibattito critico italiano: poco convinta della tesi del ritardo postcoloniale dell'Italia - posizione che implicherebbe, da una parte, l'idea che esista un'unica temporalità per tutti i Paesi ex colonizzatori, e, dall'altra, la convinzione che teorie nate altrove come i *Postcolonial Studies* possano applicarsi *naturalmente* all'Italia – l'autrice si propone di dimostrare la specificità della condizione postcoloniale italiana. Muovendo da una riflessione già sviluppata dalle studiose Lombardi-Diop e Romeo, Contarini si interroga sul nesso profondo, peculiare della situazione italiana, tra migrazioni, fenomeno coloniale e postcoloniale e questione del Sud. Già Lombardi-Diop e Romeo sostenevano che, nel caso dell'Italia, sia più indicato parlare di una 'postcolonialità indiretta', nella misura in cui la maggior parte degli immigrati italiani non provengono dalle ex colonie italiane. Lo sguardo 'esterno' di studiosi non italianisti come Robert Young e Chantal Zabus, che hanno messo in evidenza come nella tradizione di pensiero italiana sia radicata una profonda sensibilità per le questioni legate ai meccanismi di potere e di dominazione – basterà qui ricordare la nota influenza di Gramsci sui *Subaltern Studies* – e alle forme di resistenza, permette a Contarini di argomentare la propria tesi sulla *differenza* del postcoloniale italiano.

Nella seconda e terza parte del libro prevalgono le analisi testuali: la studiosa prende in esame numerosi testi, molti scritti da donne e aventi come protagonisti personaggi femminili, nel tentativo di mettere in evidenza la fecondità di un approccio intersezionale – come genere, etnia e classe interagiscono nel definire i rapporti di potere. L'analisi del romanzo *La straniera* di Younis Tawfik (1999) è particolarmente stimolante: la studiosa, che si definisce come una 'lettrice critica e anticolonialista' (89), rifiuta di leggere positivamente il romanzo, schierandosi apertamente contro una certa critica che ha occultato del tutto la dimensione di genere nella propria analisi dell'opera, focalizzandosi sulla sola subalternità razziale. Contarini si spinge fino a proporre dei finali alternativi a quello alquanto triste del romanzo, 'non per amore dell'*happy end*, ma per liberare l'immaginario politico' (90).

In polemica con le posizioni di Wu Ming sulla presunta condivisione di immagini e di riferimenti da parte degli scrittori italiani, l'interesse di Contarini va invece a tutti quei testi che non possiedono 'gli stessi archivi' e non percorrono le stesse strade: autrici e autori, migranti e non, comunque vittime di subalternità, nelle sue molteplici forme, che propongono nelle loro opere modi di rappresentazione e figurazioni alternative, meno convenzionali. Debitrice verso gli apporti teorici del *Global South*, la parte conclusiva del romanzo si concentra in particolare sul concetto di 'disseminazione del Sud', ovvero sull'immagine di un Sud pervasivo, mobile e permeabile, che si esporta e contamina gli altri Sud e i Nord. Partendo dall'idea che il Sud non è soltanto un luogo geografico, ma è anche e soprattutto uno spazio immaginario, dalla forte valenza sociale, politica ed economica, il caso dell'Italia è ancora una volta particolare; la questione del Sud, infatti, quando ci si riferisce all'Italia, è almeno triplice, secondo il punto di osservazione: Sud dell'Europa; Mezzogiorno italiano, opposto al Settentrione; e parte integrante di un opulento Nord. Ciascun livello di comprensione, nota la studiosa, necessita di un approccio specifico per evitare semplificazioni e appiattimenti.

Nel suo intento di dare una visione caleidoscopica della produzione letteraria italiana ultracontemporanea, mostrandone tutta la varietà e la disomogeneità, e concentrandosi in particolar modo sulle forme di subalternità transnazionali e transculturali, Silvia Contarini ci offre un libro stimolante e critico verso qualsiasi approccio che tenda a sorvolare i fenomeni del tempo presente con sbrigatività e velleità universalizzanti. Un testo solido concettualmente e chiaro sul piano espositivo, ove non mancano le riformulazioni che aiutano il lettore a non sentirsi smarrito in mezzo a una notevole densità di riflessioni, e abbondano gli interrogativi, esplicitamente formulati, cui l'autrice non omette mai di rispondere, seppur con la dovuta prudenza intellettuale.

Ramona Onnis

CRIX-Université Paris Nanterre

Collège Jean Jaurès

9 Rue des Écoles

93400 Saint-Ouen (Francia)

Franciaramona.onnis@gmail.com