

The Grand (Ducal) Finale Anna Maria Luisa as the last Medici patron of the San Lorenzo Basilica in Florence*

Sointu Cantell

AMBROSIAE D. LAVRENTII MARTYRIS
BASILICAE PAENE IAM CONLABENTIS.
IVSSV ANNAE MARIAE LVDOVICAE.
COSMI III. MAGNI DVCIS ETRVRIAE F.
COMIT. PALAT. AD RHENVN ELECTRICIS.
AERE SVO REFECTIS PILIS SOLIDATISQ.
SVBSTRVCTIONIBVS. COEMETERIO
RESTITVTO AMPLIATOQUE. NE POSTERI
IGNORENT QVID FACTVM SIT. QVO IN LOCO.
QVAVE RATIONE ET CONSILIO. NEVE EAS
SVBEANT DIFFICVLTATES. QVAS TRIVM
ANNORVM SPATIO INCREDIBILIS CVRA ET
MAGNI SVMTVS SVPERARVNT. ACCVRATAM
OPERVN DESCRIPTIONEM. ADIECTIS
TABVLIS ICHNOGRAPHICIS. IN TABVLARIO
EIVSDEM BASILICAE EAM ADSERVARI.
CVIVIS OSTENDI. NVLLO VNQVAM
TEMPORE DISTRAHI ALIENARIVE.
CAVTVM EST. HAEC PROMITTENTIBVS
PRO SE SVISQVE SVCCESSORIBVS.
ALEXANDRO CAVALCANTIO. ANTEA
FRANC. MARIA MANCINIO. ANTISTITE.
ET SINGVLIS CANONICIS. VTI ACTA
AB HONORIO CLARIO SCRIBA FLORENT.
III. KAL. MAIAS. AN. M. DCC. XXXXII.
AD PERPETVAM REI GESTAE MEMORIAM.
EXARATA TESTANTVR.

Tucked away in the *loggia* of San Lorenzo's *Chiostro dei Canonici*, an ornate baroque epigraph reveals itself as one of the few remaining references to a remarkably underappreciated phase of the Medici-infused history of Florence's San Lorenzo

* I would like to extend my gratitude to Emeritus Professor Elena Ciletti for her guidance, encouragement, and the wealth of knowledge she generously shared throughout the process of writing this article. Her 1981 dissertation entitled *The Patronage of the Last Medici. The Projects of the Electress Palatine Anna Maria Luisa de' Medici in the Basilica of S. Lorenzo*, as well as her later articles on the topic of Anna Maria Luisa de' Medici, have served as a source of inspiration and factual foundation for this study.

Basilica (fig. 1). The epigraph describes a period between 1738 and 1743, when the San Lorenzo complex underwent extensive architectural and decorative interventions, undertaken by the last heir of the Medici family, Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743).¹ Anna Maria was the sister of the last Medici Grand Duke, Gian Gastone de' Medici (1671-1737), whose marriage had left no heirs to the Tuscan Grand Duchy. When Anna Maria's own marriage, too, remained without issue, the princess was left with the inauspicious honor of being the last surviving member of the Medici lineage. The consequences of this imminent end of the Medici bloodline were far-reaching, instigating – among other things – a troublesome transition of the Tuscan Grand Duchy to the house of Habsburg-Lorraine.² Anna Maria, entangled in this powershift, embarked on a large-scale restoration and preservation enterprise of the cultural heritage of her ancestors, of which her work in San Lorenzo in Florence is the best representation. Her efforts to maintain the legacy of her perishing family heavily shaped the last decades of Anna Maria's patronage, and it was against this backdrop of political turmoil that she bestowed “her” San Lorenzo with its final Medici refurbishment.

Although her story seemingly contains all the necessary elements for a place in the great Medici-canon of Florence, Anna Maria's projects in San Lorenzo have long been overshadowed by the High Renaissance program of the dynastic church. The religious complex boasts many Medici-commissioned highlights, amongst them the celebrated fifteenth- and sixteenth-century sacristies by Brunelleschi and Michelangelo, containing burial monuments of several important Medici figures. With masterpieces of this caliber under its roof, it has proved easy to overlook the eighteenth-century additions to the basilica of San Lorenzo. Although scholarship on this “forgotten century” and its key figures has duly gained momentum in the past decades, the importance of the eighteenth century in San Lorenzo remains ambiguous for most present-day visitors to the church.³

Highlighting Anna Maria de' Medici's fascinating eighteenth-century patronage in San Lorenzo makes for an interesting study *an sich*; however, it is valuable to look further into the princess's motivations for her elaborate renovation projects in the basilica. An in-depth discussion of each of her Laurentian projects is beyond the scope of this paper, instead, we will zoom in on two of the princess's most distinctive commissions in the basilica: the cupola fresco carried out by Vincenzo Meucci (1694-1766), and the new *campanile* by architect Ferdinando Ruggieri (1691-1741). These two projects, the only two that Anna Maria was able to complete before her death in 1743, most explicitly demonstrate the princess's ambitions in San Lorenzo. Though evidently both centered around a general theme of “tying loose ends”, the finitude faced by Anna Maria cannot alone explain the princess's fervent determination to undertake such ambitious projects.

With the cupola and the *campanile* as our guides we will attempt to answer the question: what were the reasons behind Anna Maria Luisa de' Medici's architectural and artistic interventions at San Lorenzo between 1738-1743? Before delving into this

¹ For a short note on the *Chiostro* inscription, see: S. Bellesi, ‘Epigrafe commemorativa dei lavori promossi dall'Elettrice Palatina in San Lorenzo’, in: M. Bietti (ed.), *Arte e politica. L'elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, Livorno, Sillabe, 2014, pp. 242-243.

² R.W. Gaston & L.A. Waldman, *San Lorenzo. A Florentine Church*, Florence, Villa I Tatti - Harvard Center for Renaissance Studies, 2017, p. 649.

³ An important recent impetus came from an extensive exhibition in the princess's honor organized in 2014 in the Medici Chapel Museum in Florence. The exhibition, entitled *Arte e politica. L'elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, threw a new light onto the important patronage of the last Medici heir at the San Lorenzo complex, especially studying its implications for the broader cultural fabric of Florence. The exposition was accompanied by an eponymous publication that will be mentioned throughout this study.

question, however, it is necessary to further introduce our protagonist, as well as providing a concise sketch of the socio-political climate she faced during her years as the last Florentine Medici princess.

Anna Maria Luisa de' Medici and Settecento Florence

Following the death of Anna Maria's brother, the last Medici Grand Duke Gian Gastone, in 1737, a long European tug-of-war ensued over the succession of the Tuscan duchy. This power-struggle eventually led the Medici throne to be passed on to Francis Stephen I of the house of Habsburg-Lorraine, who, in turn, elected a Council of Regency led by two Lorraine noblemen to represent him remotely in Tuscany.⁴ The Tuscans were generally displeased with these changes, facing a period of uncertain political leadership and increased cultural and economic decline.⁵ Although the relations between Anna Maria de' Medici and the new Lorraine order initially seemed cordial, striking up various practical and financial agreements, this relationship soon deteriorated.⁶ For the Lorraines Anna Maria was an archaism, acting as an increasingly stubborn relic of the old guard of the Tuscan Grand Duchy that interfered with their plans for the duchy's future. In a letter from 1737 an important Lorraine advisor compared the state of the Florentine government that he encountered to an unsolvable "Gordian-knot", exclaiming: 'Le gouvernement de ce pays est un chaos presque impossible à débrouiller'.⁷ For Anna Maria, and with her for many Florentines, the foreign annex was an unwelcome sign of changing times.⁸ With the Habsburg-Lorraines now breathing down her neck, the princess took it into her own hands to tighten the provisions of her Florentine estate.

The princess's legal efforts culminated in her most well-known endeavor: the *patto di famiglia*. It is worth dwelling on this influential document briefly, as it illustrates the judicial framework that tinted the princess's final years as a Medici patron, especially regarding her work in the San Lorenzo Basilica. In the testament, the princess reluctantly bequeathed the entirety of the Medici properties under her ownership to the new Florentine duke, Francis Stephen I. However, the princess's bequest was not without strict conditions. In the last years of her life she had several codicils included to her testament, all aimed at securing the fate of her family's extensive inheritance.⁹ The most celebrated codicil of Anna Maria's testament became its third, wherein she specifically established that all objects from her inheritance were to permanently remain in the public domain of Florence: 'as ornament of the state, for public utility and to attract the curiosity of foreigners'.¹⁰ With this codicil, ratified in 1737, the princess ensured that centuries' worth of her family's treasures, artworks and other objects avoided dispersion by the new ruling family and remained

⁴ Charles III of Spain (Infante Don Carlos) was first intended to be Gian Gastone's successor. A complex European political situation ensued and Francis Stephen was eventually awarded the Tuscan Duchy for giving up the Duchy of Lorraine to the Polish king.

⁵ E. Ciletti, 'Corsini Rome, Regency Florence, and the Last Medici Facade for San Lorenzo', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (1988), vol. 32, p. 480.

⁶ E. Ciletti, 'San Lorenzo and the Extinction of the Medici (1737-1743)' [unpublished notes provided personally by author], conference: *San Lorenzo. A Florentine Church*, Villa I Tatti, 29 May 2009.

⁷ M. Verga, 'Between Dynastic Strategies and Civic Myth. Anna Maria Luisa de' Medici and Florence as the New Athens', in: G. Benadusi (ed.), *The Making of a Dynasty in Grand Ducal Tuscany*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2015, p. 356, note 26 (exclaimed by Count Emmanuel de Richécourt).

⁸ For more context on this troubled relationship, see: G. Coco, 'Forestieri illustri a Firenze nei primi anni della Reggenza Lorenese tra il 1737 e il 1743', in: Bietti (ed.), *Arte e politica*, cit., pp. 36-41.

⁹ E. Ciletti, "Ne Poster Ignorant quid Factum Sit." The Legacy of the Electress Palatine at San Lorenzo', p. 4 (English version provided by prof. Ciletti); originally in Bietti (ed.), *Arte e politica*, cit., pp. 58-61.

¹⁰ Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Trattati Internazionali*, f. 56. See: Bietti (ed.), *Arte e politica*, cit., p. 198.

common property of the Florentines. The document has had a lasting impact on the preservation of the cultural fundaments of Florence as they are still known – and proudly exhibited – today.

Coinciding with her legal efforts to preserve the cultural heritage of her predecessors were, then, the princess's large-scale restoration projects of the San Lorenzo Basilica. She first included the renowned edifice into her will with an annual sum for its maintenance in the spring of 1739, marking the beginning of her far-reaching involvement with the building, that would last until her death. Her testament, dated April 5th 1739, states:

Per ragione di legato et in ogni caso, lasciò, e lascia scudi cinquanta l'anno da darsi e pagarsi in perpetuo al Capitolo della venerabile Chiesa collegiata di San Lorenzo di questa città, ad effetto che devino servire per tanti suffragi per l'anime di tutti quelli suoi antenati, che non abbia disposto particolarmente in suffragi delle anime loro, includendo tutti i suoi antenati maschi e femmine, dal Serenissimo Gran Duca Cosimo primo fino a detta Serenissima Testatrice, per la di cui anima intende che la maggior parte di detti suffragi siano applicati, e, perciò, volse, e vuole che si faccia un fondo fruttifero capace di detta anima rendita perpetua.¹¹

Interventions: Cupola and Campanile

As illustrated in the testament above, the Medici family had a longstanding connection to the San Lorenzo Basilica, with several of their interventions since the early fifteenth century virtually transforming it into their own family church. However, as the tides turned for the Medici family, so too did San Lorenzo reveal the family's hardships leading up to its eighteenth-century renovations.

Only a handful of sketches and descriptions remain of the rather dilapidated early eighteenth-century appearance of the church, before the interventions by Anna Maria. However, an alternative source that can be consulted for the study of the building's renovations is the eighteenth-century diary kept by the canons of San Lorenzo's own chapter. This diary punctually documented the noteworthy activities and events that took place in and around the basilica complex, recording the Medici swansong at San Lorenzo between 1738 and 1743. In the early stages of the princess's involvement with San Lorenzo, the church's clergy note that Anna Maria had asked for their permission to begin 'with the decoration of the dome which is in front of the High Altar', indicating this project as the starting point for the princess's renovation enterprise.¹²

After the completion of the most urgent structural work in the basilica in early 1740, the princess employed the Florentine painter Vincenzo Meucci to execute the cupola fresco that she had long pursued in the nave of the basilica (figs. 2 and 3).¹³ The scene that Meucci painted can be described as a "celestial whirlwind", executed in true late baroque style, with dramatic fluttering draperies, cottony clouds, and

¹¹ ASF, *Trattati Internazionali*, LXII/1, c. 26, Testamento del 5 aprile 1739. See: Bietti (ed.), *Arte e politica*, cit., p. 55.

¹² 'La Ser.ma Elettrice Anna Luisa de Medici mandò a chiamare il nostro Sig.e Priore, quale andò subito a sentire quello comandava sua Altezza, la quale gli disse che se si contentava era di pensiero d'ornare la cupola, che è avant[i] l'Altare maggiore', 'Records of the Monastic Chapter of S. Lorenzo', published in: Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 473. Quoted from: Biblioteca Moreniana, f. 128, p. 293. It is important to note that Ciletti's 1981 dissertation erroneously identifies the canons of San Lorenzo as monks from San Lorenzo's convent. There was no Laurentian monastery (no affiliations with Dominicans nor Franciscans as is the case in the S. Maria Novella and the S. Croce); San Lorenzo was a parish church. This was later corrected.

¹³ Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 129. Though not discussed within the capacity of this study, it is interesting to note that during the princess's extensive restoration work in the choir of the basilica, frescoes from ca. 1546 by Pontormo were lost. For the most recent treatment of this topic: E. Pilliod, *Pontormo at San Lorenzo. Art, History, Ritual. The Making and Meaning of a Lost Renaissance Masterpiece*, London, Brepols, 2022.

lively putti filling its surface.¹⁴ Interspersing the pastel-colored scene are a multitude of saints, portrayed together in animated interaction. As a whole, the firmament and its figures form a commemorative display of Tuscan iconography, yet the cupola also follows a more general ecclesiastical program, with many of its characters being familiar figures in similar religious arrangements.¹⁵ For today's visitor the cupola is the most evocative trace of Anna Maria's patronage in the San Lorenzo Basilica; however, the princess's work in the church had only just begun.

Until its demolition in the 1480's, the San Lorenzo Basilica had boasted a magnificent duecento *campanile*, yet no replacement for it had been conceived until Anna Maria became involved in the project in 1739.¹⁶ Her chief architect, Ferdinando Ruggieri, stood at the helm of this undertaking, preparing several designs for the new belltower's construction.¹⁷ He was challenged with the integration of the tower into the existing volumes of Michelangelo's eminent *Sagrestia Nuova* and the massive dome of the *Cappella dei Principi*.¹⁸ In order to minimize the need for more new foundations, Ruggieri raised the new tower on an existing base adjacent to the northern exterior wall of the *Sagrestia Nuova*, creating a slim tripartite structure with a protruding canopy and a loggia with ionic pilasters to encase the tower's new bells.¹⁹ In late July of 1741 the canons of San Lorenzo, still chronicling Anna Maria's renovations to their church, described the finalization of the *campanile* and the accompanying festive ringing of the tower's new bells:

26 Luglio 1741:

In tutto questo giorno dall'ore 9. insino alle 24. ore sonarono tutte le Campane del nuovo nostro Campanile in onore del Nome della Sereniss.a Gran Principessa Anna M.a Luisa de Medici Vedova Elettrice Palatina del Reno. Restò perfezionato il Campanile la sera de 24 Luglio. E la pietra fù collocata la mattina de 26. Luglio 1740. La mattina de 27. Luglio cominciarono a levare il Castello di legno dal Campanile.²⁰

Having further introduced Anna Maria Luisa's Florentine circumstances and her two finalized San Lorenzo projects, it is now possible to attach both her *campanile* and her cupola to various underlying motivations for their conceptions.

Promoting Florentine Artists

When looking strictly at the execution of Anna Maria's San Lorenzo renovations, it can be distilled that the princess employed mainly local artists and architects to carry out her plans for the church building. This may not seem out of the ordinary for a patron of Medici pedigree; however, in the eighteenth century the once flourishing activities of the Florentine workshops had begun to subside, leaving the city's cultural sector in a somewhat stagnant state. In fact, Anna Maria's venture at San Lorenzo was the only

¹⁴ 'Turbino celeste' coined by Carlotta Lenzi in Bietti (ed.), *Arte e politica*, cit., p. 85.

¹⁵ For a more extensive discussion of the cupola and its figures see: C.L. Iacomelli, 'Catalogo - Vincenzo Meucci', in: S. Casciù (ed.), *La principessa saggia, l'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice Palatina*, Livorno, Sillabe, 2006, pp. 350-351.

¹⁶ M. Trachtenberg, 'Building and Writing S. Lorenzo in Florence. Architect, Biographer, Patron, and Prior', in: *The Art Bulletin* (2015), vol. 97, no. 2, p. 149.

¹⁷ Ferdinando Ruggieri died before the *campanile* was finished (June 1741). His brother, Giuseppe Ruggieri, continued his work.

¹⁸ V. Tesi, "'Per accrescere la perfezione.'" Della venerabile chiesa di San Lorenzo,' in: Casciù (ed.), *La Principessa Saggia*, cit., p. 107.

¹⁹ Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., pp. 98-99.

²⁰ Published in Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 476. Quoted from: Biblioteca Moreniana, f. 128, p. 293.

large-scale public commission being undertaken at all in mid-*Settecento* Florence.²¹ Since the early eighteenth century, the princess had been aware of this cultural decline and had carefully involved herself with local patronage and the promotion of the Florentine arts. One of her most notable commissions pre-dating her work in San Lorenzo was, for example, the extensive decoration of Villa La Quiete, six kilometers north of Florence.²² Years later, at the dawn of Anna Maria's work in San Lorenzo, the princess had amassed a small network of Florentine artists and scholars who worked under her service at the Florentine Court. Amongst them were two by now familiar figures: the architect Ferdinando Ruggieri and the painter Vincenzo Meucci.

Ruggieri had traversed grand ducal circles since he was a young boy, growing up as the son of a court costume designer. The Medici seemingly recognized his talent early on, paying for an educational trip to Rome, for the budding architect to study Roman architecture in 1712.²³ Ruggieri would develop into a talented draughtsman and engraver, which eventually granted him the trust of princess Anna Maria to oversee her renovations of San Lorenzo.²⁴ Ruggieri's work in the basilica, however, was not unanimously appreciated, coinciding with a more general eighteenth-century current of criticism towards the often pompous, dated style of the late Medici rulers.²⁵ Especially Ruggieri's *campanile* was met with critique, both from his contemporaries and later.²⁶ For the princess, in any case, Ruggieri was a perfect fit, being able to carry out her desired plans infused with ample *Settecento* historicism, while remaining within the perimeters of her ever-shrinking budget.

Vincenzo Meucci had been introduced to the princess at the Villa La Quiete in 1727, when he worked there on a painting depicting Mary Magdalene.²⁷ Though no longer recognized as such, Meucci was a sought-after painter in *Settecento* Florence, with important affiliations to the Medici-patronized *Accademia del Disegno*.²⁸ From 1740 to 1742 Meucci can be traced on the scaffolds of San Lorenzo's cupola, with payments in the account books of the *Fabbriche Medicee* detailing his every expense.²⁹ It has been argued that Meucci's Laurentian *Glory of the Florentine Saints* was influenced by several baroque monuments from the turn of the century, for example the fresco decoration of the cupola of the Cappella Corsini in the S. Maria del Carmine by Luca Giordano (1634-1705) (fig. 5) or the Pitti decorations by the Venetian baroque

²¹ This situation is nuanced in K. Aschengreen-Piacenti, 'Decorative Arts – Introduction', in: S.F. Rossen (ed.), *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence, 1670-1743*, Detroit, Centro Di, 1974, p. 330. According to Aschengreen-Piacenti the period was fruitful for the decorative arts, and a decline was mainly discernible in (public) architectural commissions. For more historical context on this period see, amongst others, E.W. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, pp. 367-368; H. Acton, 'A Note on the Last Medici', in: Rossen (ed.) *The Twilight of the Medici*, cit., pp.15-17.

²² A. Modesti, *Women's Patronage and Gendered Cultural Networks in Early Modern Europe: Vittoria Della Rovere, Grand Duchess of Tuscany*, New York, Routledge, 2020, p. 247.

²³ O. Brunetti, 'Ruggieri, Ferdinando', in: *Dizionario degli Italiani* 89 (2017), retrieved on 5 April 2022.

²⁴ It should be mentioned that around the same time he begun work at the San Lorenzo. Ruggieri also worked on the grand restorations of the Santa Felicita, another important Medici church in Florence.

²⁵ Aschengreen-Piacenti, 'Decorative Arts – Introduction', cit., p. 330; Tesi, 'Per accrescere la perfezione', cit., p. 107.

²⁶ See, for example, Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., pp. 100-102: 'No amount of good will can reconcile his spindly tower with the sober and dignified mass from which it springs'. A contemporary even wrote a satirical sonnet about the campanile, published in Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., doc. 10a, p. 482. This sonnet is kept in the Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palat., f. 1107, vol. II.

²⁷ S. Casciu, 'Principessa di Gran Saviezza. Dal fasto barocco delle corti al patto di famiglia', in: S. Casciu (ed.), *La principessa saggia*, cit., p. 51.

²⁸ Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 143.

²⁹ ASF, *Fabbriche Medicee*, f.100; see also *ivi*, p. 129.

painter Sebastiano Ricci (1659-1734).³⁰ Meucci assimilated the existing qualities of the mounting Florentine baroque, adding hints of his own airy style that would, as mentioned, soon fall out of favor.³¹

Regardless of their receptions and reputations, both Ruggieri and Meucci became instrumental figures in establishing the late baroque vocabulary that would characterize the Grand Ducal finale in Florence – an effort made exceedingly possible by Anna Maria's commission. Though perhaps the output of her oeuvre as a Florentine patron is not as known as that of her many great ancestors, or even her closest relatives such as her grandmother Vittoria della Rovere (1622-1694) or her brother Ferdinando de' Medici (1663-1713), the impact of her San Lorenzo commission on both the promotion and the preservation of the arts of *Settecento* Florence should not be overlooked.³² If we are to abide by the account of the canons of San Lorenzo, the Florentines certainly did not ignore Anna Maria's interventions in the basilica. During its inaugural festivities her work was received with great excitement and gratitude, with special admiration for the new cupola decoration by Vincenzo Meucci:

August 10, 1742

Si solennizzò con grandiosissima pompa la festa del nostro Padre, Patrono, e Titolare Insigne Martire S. Lorenzo con un gran Concorso e di contado e di tutta quasi la Città mossa dalla Curiosita di vedere il nobile apparato, e più per vedere la bellissima Cupola dipinta dal Sig.re Vincenzo Meucci. Furono dispensati tre bellissimi Sonetti lode di questo Insigne pittore in questa mattina Composizione di 3 nostri Chierici di nostra Scuola, il p.o [primo] era composto in Toscano, il 2. in Latino, e il 3.o in Francese. Onoro la Festa non solo tutta la Nobilit[à] secondo il solito il Magistrato Supremo, e tutti i Magistrati, ma ancora Monsig.e Arc.o [Archivescovo] e la Sereniss.a Elettrice Gran Principessa di Toscana nostra Insigne benefattrice, e Repatrice di questa Insigne Basilica Ambrosiana.³³

Thus, Anna Maria's support for the Florentine arts was twofold. On the one hand, it was very literal: the princess employed local artists and architects to carry out her plans, following the tradition of her many predecessors. On the other hand, the princess's San Lorenzo project was a comprehensive effort to reinvigorate the once-celebrated arts and architecture of Florence, crystallizing the late baroque style synonymous to the Medici send-off while also gifting the Florentines a last Medici-commissioned masterpiece.

The III Will

We have learned that the advent of the Habsburg-Lorraine government had led to increased socio-political unrest in Florence. Anna Maria, who was placed in direct diplomatic confrontation with her city's new rulers, was no less occupied with the imminent change of the Florentine guard. Having conceived influential documents such as the aforementioned *patto di famiglia*, it is clear that the princess's most effective resistance towards the new leaders of Tuscany was of legal nature. In the years before

³⁰ See: G. Ewald, 'Introduction. The Florentines', in: Rossen (ed.), *The Twilight of the Medici*, cit., pp. 172-77.

³¹ Ciletti, 'San Lorenzo and the Extinction of the Medici (1737-1743)', cit..

³² Casciu, 'Principessa di Gran Saviezza', cit., p. 31. It must also be mentioned that Anna Maria's affinity with the arts extended far beyond her patronage at San Lorenzo and Villa La Quiete. This is reflected, for example, in her extensive collection of jewels, porcelain, coins and other treasures. See the most recent catalogue of Casciu (ed.), *La principessa saggia* cit., pp. 225-270.

³³ Published in Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 477. Quoted from: Biblioteca Moreniana f. 128, p. 293.

her death Anna Maria established as many judicial defenses as she could – and her precautions were not without reason.

Already in 1740, the new rulers of Florence had given a glimpse of their mercenary attitude towards their newly appointed Medici inheritance, dramatically melting down several batches of silver Medici furniture and other valuable objects.³⁴ On another instance Anna Maria expressed her annoyance after learning of the new Florentine rulers' haphazard approach to the preservation of the Medici-frescoes of the Palazzo Vecchio. She wrote to an advisor about the Lorraines hanging their own artworks over the centuries-old Medici frescoes in the palace:

così pericolano le Pitture a fresco et i Lorenesi tengono poco conto, e non hanno maniera per conservare quel che hanno portato, e sciuperanno quel che hanno trovato, [...] ma bisognerebbe conservare la roba, e le Pitture a fresco [...].³⁵

Upon their accession the Habsburg-Lorraines also played a part in the difficulties faced by the cultural scene of Florence by closing down several grand ducal workshops, most infamously the Medici *Arazzeria*, or tapestry workshop.³⁶

With these and several other incidents in mind, it had become increasingly clear to the princess that the Habsburg-Lorraines would not feel voluntarily inclined to take over the building enterprise at San Lorenzo after her death. Worse still, it seemed that the new rulers were intent on using their inheritance for their personal enrichment, disregarding the wishes of the last Medici heiress. Therefore, it has been argued by Elena Ciletti that Anna Maria's charity towards the rebuilding of the basilica in the last years of her life must be regarded an effort to thwart the new Florentine rulers as much as it was a generous gift to the Florentine people.³⁷ When seen from this perspective, in the years leading up to her death, the princess faced a situation in which she was essentially forced to spend – or earmark – as much money as she could to keep her funds from eventually ending up in foreign hands.³⁸ The princess's *campanile* and cupola commissions, as well as her many other planned projects in San Lorenzo, can thus be approached as a result of this “money-funneling” propensity.³⁹

This hostile perspective on the relationship between the two dynasties is complicated by the fact that the Lorraines did eventually end up continuing some components of the princess's work in San Lorenzo following her death, be it in a less opulent manner. The new generation of Tuscan rulers worked mainly on the basilica's *Cappella dei Principi*, finishing its Medici crypt (Ferdinand III, in 1791) and its cupola fresco by Pietro Benvenuti (Leopold II, in 1827).⁴⁰ These undertakings provide subtle

³⁴ C. Lawrence, *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park, PA, Pennsylvania University Press, 1997, pp. 231-232 (which also gives insight in the financial reasons behind the Lorraines's approach to their inheritance). See also W. Koeppe, *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New York-New Haven, 2008 (catalogue).

³⁵ Quoted from ASF, *Mediceo del Principato* 6346, c. 20r, published in Ciletti, 'The Last Medici Facade for San Lorenzo', cit., p. 506 note 8. And: Verga, 'Between Dynastic Strategies and Civic Myth', cit., p. 361.

³⁶ E. Ciletti, 'An 18th-Century Patron. The Case for Anna Maria Luisa de' Medici', in: *Woman's Art Journal* (1984), vol. 5, no. 1, p. 26. And: Aschengreen-Piamenti, 'Decorative Arts – Introduction', cit., p. 330.

³⁷ Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 129. See also: Ciletti, 'The Last Medici Facade for San Lorenzo', cit., p. 482.

³⁸ Ciletti, 'Filiality and Resistance in the Patronage of Anna Maria Luisa de' Medici at San Lorenzo', cit., p. 6 (English version provided by prof. Ciletti), originally in S. Casciù (ed.), *La principessa saggia*, cit., pp. 98-102. And: Ciletti, 'The Last Medici Facade for San Lorenzo', cit., p. 484.

³⁹ Ciletti, 'An 18th-Century Patron', cit., p. 25; Casciù, 'Principessa di Gran Saviezza', cit., p. 50.

⁴⁰ M. Bietti, 'Gennaio 1605: inizia l'edificazione della Cappella dei Principi', in Portale Storia di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze, <https://www.storiadifirenze.org/wp-content/uploads/kalins-pdf/singles/gennaio-1605-inizia-edificazione-della-cappella-dei-principi.pdf> (2 March 2022).

nuance to the narrative of extreme Medici-Lorraine conflict that has often been relayed in associated scholarship.

Clearly, it remains difficult to unravel the complex web of Anna Maria's relations and pertaining legalities with the Habsburg-Lorraines, but the two dynasties were undoubtedly largely interdependent while navigating the new stage of Florentine rulership. Suffice it to say that the relationship between the "old" and the "new" greatly influenced Anna Maria's work in San Lorenzo, endowing the project with an undeniable political undertone.

'Quasi stellae in perpetuas aeternitates'

Near the eastern-facing rim of Vincenzo Meucci's cupola decoration an angel can be seen holding a banner with an inscription that accurately encapsulates another of Anna Maria's key motivations in her San Lorenzo enterprise (fig. 6). The banner reads:

QUASI STELLAE IN PERPETUAS AETERNITATES

The verse ("as the stars for perpetual eternity"), derived from Daniel 12:3, refers to the depicted saints in the cupola as eternal stars in heaven.⁴¹ With this exclamation in mind we can further approach the cupola as a manifestation of a deeply-rooted dynastic nostalgia. Meucci's scene particularly is permeated by references to the princess's predecessors and their deeply engrained connection to Florence. At this junction a few significant cupola figures are worth mentioning. We can discern, for example, Saint John the Baptist, depicted holding a cross with a banner reading 'Ecce Agnus Dei'. As a patron saint of Florence his inclusion in this program of memorable Florentine saints is unmistakable. Similarly, Saint Zenobius, another Florentine patron saint, has been included in the Medici cupola ensemble. Saints Andrew Corsini, Philip Neri and Mary Magdalene de' Pazzi too have found their way onto the Laurentian clouds, each representing different centuries of influential Florentine ecclesiastical authority.⁴²

When looking beyond the cupola's iconography and figures, another noteworthy factor can be considered indicative of the princess's efforts to symbolically honor her ancestors. Though not previously mentioned in treatments of the cupola, the fresco's location within the San Lorenzo Basilica is an interesting factor to take into consideration. The cupola, in the nave of the church, is located directly above the tomb of Cosimo the Elder (1389-1464), the founding father of the Medici family. Cosimo's tomb is indicated on the church floor by an elaborate sepulcher of white marble and red and green porphyry created by Andrea del Verrocchio in the mid fifteenth century. Cosimo's tomb is ingeniously integrated into a column that stands in the crypt beneath the basilica's floor (see figs. 7 and 8.). Meucci's cupola fresco, as it were, crowns the tomb of the Medici *Pater Patriae*, connecting the final resting place of the "worldly Medici" to those in the heavenly realm. The decision by Anna Maria, as the last Medici member, to decorate the cupola above the tomb of the Medici patriarch, adds a significant commemorative layer to the fresco project.

With her interventions, such as the cupola decoration, the princess ensured that the imposing "Medici-aura" of San Lorenzo was preserved and even strengthened for future generations. In the basilica Anna Maria worked consciously on the final pages of the "Medici myth" that had been in the making since the fifteenth century. The nucleus of this centuries' long story was San Lorenzo, and Anna Maria had become the one to color in the final outlines left empty by her family. As suggested by Marcello Verga

⁴¹ The full verse (Daniel 12:3) reads: 'Those who are wise will shine like the brightness of the heavens, and those who lead many to righteousness, like the stars for ever and ever'.

⁴² Iacomelli, 'Catalogue - Vincenzo Meucci', cit., p. 351.

(2015), the princess worked on a conscious “museumification” of the heritage of her family during the last years of her life, cementing her family’s status and their eternal connection to Florence.⁴³ As so many of her predecessors had done before her, she combined artistic and architectural patronage to communicate this transgenerational Medici message that still resonates today.

From father to daughter

Besides her resounding loyalty to the people, the arts and the ancestors of Florence, one must look closer at the princess’s inner circle to discover a more personal layer of motivation behind her San Lorenzo commissions. Anna Maria was, actually, not the first of her closest family members to have pursued embellishments and restorations in the cupola of the San Lorenzo Basilica. The princess’s father, Grand Duke Cosimo III, had notably already made plans for a copious artwork in the family church as early as 1681. Although the Grand Duke’s plans were originally intended as a mosaic for the grand cupola of San Lorenzo’s *Cappella dei Principi*, Cosimo’s iconographic plans were undeniably a blueprint for Anna Maria’s later fresco in the crossing dome of the Laurentian Basilica.⁴⁴ Anna Maria clearly set out to fulfill the wishes of her beloved father with her cupola commission, incorporating them heavily into her own contemporary plans.⁴⁵ In correspondence from the 1680’s between the late duke’s secretary and his favored architect Paolo Falconieri, a cupola displaying ‘la Gloria de’ Santi in Paradiso’ was proposed, as were specific figures that were to be included in the scene. The letters mention, among others, Saint John the Baptist ‘protettore della città’, Saint Lawrence ‘titolare della Chiesa’, and Saint John the Evangelist with Saint Peter of Alcantara ‘divoto del Gran Duca’.⁴⁶ Anna Maria’s cupola features these same figures, be it with certain additions and alterations, most importantly, the figures ‘divoto [i] del Gran Duca’ which the princess included in direct reference to the saints that had been important to her father.

An additional stimulus to be taken into account when discussing the loyalty Anna Maria demonstrated towards her late father’s plans for San Lorenzo was their personal connection. Anna Maria is considered to have been Cosimo’s favorite child.⁴⁷ The two are described to have had similar personalities, both living productive and dutiful, yet very conservative lives. The princess, who was once portrayed in an account by a contemporary court-visitor as ‘being seen more often in monasteries and churches than at Court’, found great recognition in her father’s piety – especially when compared to her two brothers.⁴⁸ The bond between Cosimo and his daughter is illustrated on many occasions throughout their lifetimes. One such occasion was Cosimo’s great effort to have his daughter considered as the successor to the Tuscan throne, even before the dynastic situation had become dire.

In a confidential decree signed by Cosimo in 1714, the Duke expressed his regret over the ‘calamity and misfortune of [his] family’, that was ‘punished by [the] divine majesty by depriving [them] of the hope of a successor’.⁴⁹ He then declared that after his own death and that of his son Gian Gastone, the succession would be transferred to ‘her venerable grand duchess Anna Maria Luisa, princess of Tuscany, duchess of

⁴³ Verga, ‘Between Dynastic Strategies and Civic Myth’, cit., p. 365.

⁴⁴ Ciletti, ‘Filiality and Resistance in the Patronage of Anna Maria Luisa de’ Medici at San Lorenzo’, cit., p. 7 (English version provided by prof. Ciletti), originally in Casci (ed.) ‘La principessa saggia’, cit., pp 98-102.

⁴⁵ Ciletti, ‘The Patronage of the Last Medici’, cit., p. 46.

⁴⁶ Ivi, p. 132.

⁴⁷ Casci, ‘Principessa di Gran Saviezza’, cit., p. 40.

⁴⁸ Acton, ‘A Note on the Last Medici’, cit., p. 21.

⁴⁹ ASF, *Miscellanea Medicea*, f. 120, ins. 12.

Neuburg and Electress of the Palatinate-Neuburg' (fig. 9).⁵⁰ The decree was, although signed, never put into practice by the ruling European houses. The cupola plans once created by her late father must have motivated the princess's *Settecento* cupola fresco program, translating their strong bond into a tangible, familial project.

Making a Medici patron

Having covered various external factors and motivations for Anna Maria's work at San Lorenzo, I have left one factor underlying her patronage undiscussed: the princess's personal ambitions regarding the reparations of the basilica. Admittedly, as a whole, the princess's undertakings in the church speak to a collective Medici narrative, aimed at the Florentines for whom the family had become part of their identity. However, the princess also ensured that several commemorations of her own personal patronage would be included in the enterprise.

The project where this tendency is most explicitly demonstrated is in San Lorenzo's *campanile*. On the princess's request her chief architect Ruggieri added a Latin inscription along the cornice of the tower. The heavily abbreviated text reads:

ANNA M(ARIA) L(UISA) E(LECTRIX) P(ALATINA) R(HENI) M(AGNA) E(TRVRIAE) P(RINCEPS) A
FVNDAMEN(TIS) EREXIT ANNO MDCCXL⁵¹

The inscription leaves no uncertainty as to who was responsible for the construction of the belltower, 'A FVNDAMENTIS'. Though its subtle script chiseled into the tower's *pietra forte* is more restrained than other similar inscriptions known in Florence, it remains a clear reference to her patronage, visible externally to every visitor (fig. 4).⁵²

A less subtle "ego-document" integrated into the basilica-program can be found hidden in the foundations of the *campanile*. Reminiscent of a modern-day time capsule, Anna Maria left a selection of relics, inscriptions, and medals with her own portrait concealed within a hollowed stone in the tower's base (the receipt for this addition is seen in fig. 10). This addition has only been scarcely referenced in prior scholarship, yet it provides a valuable insight into how the princess herself mediated the way she would be remembered by posterity. In the early nineteenth century the inscription was described by Florentine scholar Domenico Moreni to have been inserted into a lead tube that was then added to the foundations of the new tower.⁵³ As the original text is therefore not retrievable, I have compiled three relevant records of the text, each one slightly varying from the others.⁵⁴ Most probably, the version of the text

⁵⁰ Full text of the decree: 'In view of the calamity and misfortune of our family, with which the holy, divine majesty has punished us for our sins by depriving us of the hope of a successor, and charged us, moreover, with the grievous loss of our beloved son, the grand prince Ferdinando, and with the ill health of our other beloved son, the grand prince Gian Gastone, who is still alive, and considering the general malaise in which Europe finds itself owing to a similar misfortune, we have come to the decision, by the power of the supreme authority due to us, [...] that only after our death and the death of his honorable grand prince Gian Gastone, who has no children and successor, will act in force, to transfer the succession in all states under our authority to her venerable grand duchess Anna Maria Luisa, princess of Tuscany, duchess of Neuburg and electress of Palatinate-Neuburg'. From ASF, *Miscellanea Medicea*. f. 120, ins. 12.

⁵¹ Various interpretations of the abbreviated inscription exist. Here I have followed Ciletti, *The Patronage of the Last Medici*, cit., p. 98, with the addition of "R(HENI)", which she does not mention. I have also omitted the ampersand (&) that she notes between "P(RINCEPS) and FVNDAMENTIS".

⁵² Think, for example, of the very prominent addition of Giovanni Rucellai's name on the façade pediment of the S. Maria Novella in the fifteenth century. For the building materials of the San Lorenzo church, see: Tesi, 'Per accrescere la perfezione', cit., p. 108.

⁵³ D. Moreni, *Continuazione delle memorie istoriche della basilica di San Lorenzo di Firenze, dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno Mediceo*, Florence, 1816-1817, vol. 02, pp. 126-127.

⁵⁴ 1: ASF, *Miscellanea Medicea* 972, ins. 34a [document could not be located in the archive as of March 2022].

2: ASF, *Peruzzi* 234 – ins. 6., p. 192.

that is held in the *Archivio di Stato* in Florence (*Miscellanea Medicea*) represents an early draft. The text was permeated with underlines, periods and parentheses, indicating its fragmentary state. These parentheses and punctuations disappear in the version cited by Bindo Simone Peruzzi (1737), a Florentine academician who was a contemporary of Anna Maria's. Both its format and the date of its recording point to this text as the most reliable source for our research. Lastly, a version by Domenico Moreni (1816-1817), who notes the text in lower-case letters, with its Latin abbreviations written out. This rendition was most likely based on Peruzzi's earlier text, in an attempt to translate and clarify the abbreviated Latin inscription for its future readers. With Peruzzi's record as a point of departure and Moreni's entry as a tool for its translation, the inscription that was inserted into the *campanile* must closely resemble the following text:

A P R M [AD PERPETUAM REI MEMORIAM]
 ANNA MARIA LUDOVICA COM. PALAT. RH. ELECTRIX
 ETRVRIAE MAGNA PRINCEPS RESTITVTA ORNATAQVE
 AMBROSIANA BASILICA QVAM IOANNES MEDICES
 A SOLO CONDIDIT DVM SACRA TVRRIS AERE SVO
 EXSTRIVITVR [extruitur] DIVINO IMPLORATO PRAESIDIO
 SANCTORVMQVE PIGNORIBVS IN EA REPOSITIS
 PRAESERTIM B. ORLANDI MEDICIS AVSPICALEM
 HVNC LAPIDEM FESTO DIE S. ANNAE ALMAE
 VIRGINIS MARIAE GENITRICIS SOLEMNI RITV
 BENEDICENDVM PONENDVMQVE CVRAVIT
 ANNO M. D. CC. XL⁵⁵

The self-referencing inscription describes how it – ‘this predictive stone’ – was entered into the ‘holy tower’ once having been properly inaugurated. After commending the princess's restorative and decorative work in the basilica, the inscription places Anna Maria directly in the footsteps of one of her illustrious predecessors: Giovanni di Bicci de' Medici, who ‘built the Ambrosian Basilica from the ground’. Historically this attribution is incorrect, as Giovanni de' Medici was only involved in the building's construction since 1419 when he commissioned Brunelleschi to rebuild the church. However, it does reveal, once more, Anna Maria's efforts to be seen as the continuator of an edifice that was founded by one of the Florence's great forefathers, granting her a place in the canon of great Medici patrons.

The inscription also mentions a certain ‘B. Orlandi de' Medici’, whose inclusion in the text is not immediately clear. It is likely that the Orlandi that is here referenced is otherwise known as Rolando de' Medici, who was a fourteenth-century hermit from the Milanese branch of the Medici family.⁵⁶ What little is known of the life of Rolando is derived from a manuscript that is kept in the *Biblioteca Medicea Laurenziana* – hence it could have been accessible to those involved with projects in the vicinity of San

3: Moreni, *Continuazione [...] Basilica di San Lorenzo*, 1816-1817, cit., vol. 2, pp. 126-127.

⁵⁵ ‘In perpetual remembrance | Anna Maria Ludovica, Electress Palatine, Great Leader of Tuscany | Has ensured that in the restored and decorated Ambrosian Basilica | That was built from the ground by Giovanni [di Bicci] de' Medici | While the holy tower was being built with her money | After divine support was invoked and relics of the saints were placed inside her | Especially of B. Orlandi de Medici | This predictive stone, on the day of St. Anne, the nourishing mother of the holy Virgin Mary | Was blessed and inaugurated according to the solemn rite | In the year 1740.’

⁵⁶ See: Francesco Salvestrini, ‘Rolando, detto de' Medici’, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 88 (2017), [https://www.treccani.it/enciclopedia/detto-de-medici-rolando_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/detto-de-medici-rolando_(Dizionario-Biografico)/), (25 April 2022); see also: Société des Bollandistes. *Acta Sanctorum* – Online Database 1643-1940, <https://www.bollandistes.org/history/actu-sanctorum/> (5 April 2022).

Lorenzo.⁵⁷ Why, then, would *beato* Rolando have been chosen for Anna Maria's *campanile* inscription? Initially, the only apparent historiographical connection between Rolando and the later members of the Medici family can be traced to the early seventeenth century, when Grand Duke Cosimo II appointed Rolando as one of the protectors of the grand ducal family on the occasion of his wedding to Maria Maddalena of Austria.⁵⁸ More importantly, however, when reverting back to the text of the belltower inscription we read of the 'PIGNORIBVS', or relics, 'PRAESERTIM B. ORLANDIS MEDICIS' ('the relics, principally of Rolando de' Medici'). The placement of relics alongside the inscription into the new belltower is mentioned again in the *Carte Peruzzi* (1734) and by Moreni (1816-1817). Thus, we may conclude that these inserted relics were believed to belong to the blessed Rolando de' Medici himself.⁵⁹

The text of the *campanile* inscription was composed by the princess's antiquarian Antonio Francesco Gori, a member of the Florentine *Società Colombaria*. Interestingly, Gori also wrote the inscription in the main cloister of the San Lorenzo complex, presented on the first page of this study. After the princess's death in 1743 he was also responsible for devising her epitaph, buried by her side in the basilica.⁶⁰ Each of these texts convey a similar message: they testify to Anna Maria's generous decoration and restoration of the San Lorenzo Basilica, and to her generous protection of a seminal architectural landmark of the Renaissance. Though no documentation remains detailing the princess's final approval of the San Lorenzo project, she is known to have visited the construction site on a regular basis, keeping a close eye on the building progress.⁶¹ In the beginning of 1742, her visits became increasingly sporadic as the princess slowly succumbed to an undetermined illness.⁶² Leaving behind her partly unfinished basilica, she was buried in San Lorenzo's *Sagrestia Nuova* upon her own request on February 24th 1743 (fig. 11).⁶³ In the princess's eulogy antiquarian Gori concluded aptly: 'Praecipue vero palatinae electoralis familiae amorem, populorum admirationem meruerit et perpetuo virtutem meritorumque suorum splendore quam maxime amplificavit'.⁶⁴

Conclusion

As a palimpsest of Medici benefaction, San Lorenzo has provided its visitors with a nominal display of Medici grandeur during the course of many centuries. Just how much

⁵⁷ *De vita, penitentia, morte et miraculis beati Rolandi de Medicis* (Acta Sanctorum vol. 44, BHL 7291-92). Biblioteca Medicea Laurenziana, full quotation on Rolando from Acta Sanctorum: 'Rolando sive Orlando de Medicis (cujus vitam mirabilem dabimus 15 Septembris) legitur, quod spatio 26 annorum visus fuit a pluribus personis fide dignis, de die & de nocte super uno pede, spatio quinque vel sex horarum, oculis fixis infra rotam solis & lunæ, brachiis elevatis, devotissime Deum inspiciendo'.

⁵⁸ Salvestrini, 'Rolando, detto de' Medici', cit.

⁵⁹ This conclusion came to fruition thanks to a sharp observation by Jan de Jong (University of Groningen), who noted that 'PIGNORIBUS', from the Latin 'pignus', can be translated to 'relics', instead of the more common translation 'guarantees' or 'pledges'.

⁶⁰ It was long unclear who the author of the princess's eulogy was, until A.F. Gori's own correspondence finally revealed his involvement. An excerpt from a letter he received shortly after the death of the princess reads: 'Non ricevo in quest'ord.o conforme il solito le sue lettere, suppongo che la mancanza provenga dalle sue occupazioni in fare le iscrizioni funerali della Ser.ma Elettrice, che Dio abbia in gloria'. See the database: C. Benedictis & M. Marzi, *Progetto Gori – Epistolario di Anton Francesco Gori*, <http://www.maru.firenze.sbn.it/gori/progetto.htm> (March 2022) (the cursive is mine).

⁶¹ Casciu, 'Principessa di Gran Saviezza', cit., p. 51.

⁶² See: [Video] D. Lippi 'Beyond the Medici Project. The Survey on Anna Maria Luisa's Sepulchre', Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/video/donatella-lippi-beyond-the-medici-project-the-survey-on-anna-maria-luisa-s-sepulchre> (February 2022).

⁶³ In 1791 her remains were moved to the crypt below the *Cappella dei Principi*.

⁶⁴ 'Above all, she earned the love of the courtly electoral family and the admiration of the people – and she continually extended her virtue through the splendor of her services.' For the full eulogy see: Bietti (ed.), *Arte e Politica*, cit., p. 262.

of this narrative was salvaged, renovated and carefully curated by the electress Anna Maria Luisa de' Medici only becomes clear after delving deeper into her eighteenth-century involvement in the building. The princess's life has been shrouded by the emotional circumstances she faced as the last heir of the Medici family, and this finality evidently reverberates throughout her many Laurentian projects. However, in this study we have been able to unearth several ancillary factors underlying the princess's grand undertaking.

At the basis of Anna Maria's work in the basilica stood her *patto di famiglia*, the legal skeleton that reinforced her patronage during the last years of her life. The princess's great ability to anticipate and mediate shaped this document and aided her in navigating the many complex relationships she encountered throughout her lifetime – both those familial and foreign. A red thread throughout the princess's oeuvre was her interest and support for the Florentine arts. During a time when the cultural arena of her duchy was struggling, the princess's large-scale undertaking at San Lorenzo stood out. Her efforts to promote the artists of Florence coincided with her ambitions to celebrate the artistic legacy of her beloved town. The result was the materialization of the Florentine late baroque, that was influenced by a network of mainly Tuscan artists, architects and other erudite figures that worked for the Medici princess.

The implications of the power transition from the house of Medici to the house of Habsburg-Lorraine were far-reaching in mid-*Settecento* Florence. Similarly so, the San Lorenzo operation was fueled by Anna Maria's apprehensions towards the new Tuscan rulers. This concern could be largely traced to the struggles she faced with the often mercenary approach of the Habsburg-Lorraines to their new Medici inheritance. Having concluded that her successors would not continue her work in the basilica, the princess set her own testamentary provisions in motion, simultaneously frustrating the plans of the Habsburg-Lorraines and honoring her own family by committing her funds to the San Lorenzo enterprise. Her pragmatism allowed the preservation of San Lorenzo as a Medici monument, while withholding as much of her personal wealth as possible from the grasp of the new leaders.

Each of the princess's interventions in San Lorenzo was then embedded in a nostalgic Medici narrative. With her cupola and *campanile* projects, Anna Maria explicitly aimed to strengthen the memory of the prime of the Florentine Renaissance and the prominent role of the Medici within this prosperous period. Most notably her cupola fresco, with its figures and its notably symbolic placement, interweaved Anna Maria's family history with the history of Florence.

Anna Maria's late father Cosimo III was another key motivator to her work in the basilica. The pair shared similar values, and had maintained a close connection during their lifetimes. The paternal loyalty expressed by the princess in her San Lorenzo commission was inherent to this relationship, with Cosimo's influence becoming perceptible in the outlines for the basilica's cupola decoration.

Lastly, through the study of inscriptions, especially A.F. Gori's text hidden in San Lorenzo's *campanile*, we have been able to understand the strategies employed by Anna Maria to ensure that her own role as a Medici patron, and guardian, was disseminated to future generations through her San Lorenzo projects. This understudied project proved to be the princess's opportunity to establish herself as a Medici patron on her own merit, commissioning a contemporary design that was pervaded with references to the princess's own patronage.

When looking beyond San Lorenzo's most established masterpieces one can truly discover the importance of Anna Maria's eighteenth-century interventions in the basilica. Understanding her motives – ranging from pragmatic to emotive and from

personal to collective – establishes a more balanced view on these telling final Medici artefacts.⁶⁵

Keywords

Anna Maria Luisa de' Medici, eighteenth-century Florence, San Lorenzo Basilica, Vincenzo Meucci, Ferdinando Ruggieri, patronage

⁶⁵ Various interesting, yet often overlooked, monuments honoring the princess can be found hidden in and around the San Lorenzo complex, for example a statue in her honor by Alfonso Boninsegni (1946) in the current Medici crypt museum.



Fig. 1: Epigraph dedicated to Anna Maria Luisa de' Medici in the *Chiostro dei Canonici*, San Lorenzo, 1742. Text composed by Antonio Francesco Gori, sculptor: Girolamo Ticciati. Image: S. Cantell, Florence, 2022



Fig. 2: Interior view of the San Lorenzo Basilica, cupola decoration by Vincenzo Meucci seen from the nave. Image: S. Cantell, Florence, 2022.



Fig. 3: Vincenzo Meucci, *Glory of the Florentine Saints*, 1742, fresco, San Lorenzo, Florence. Image in the public domain.

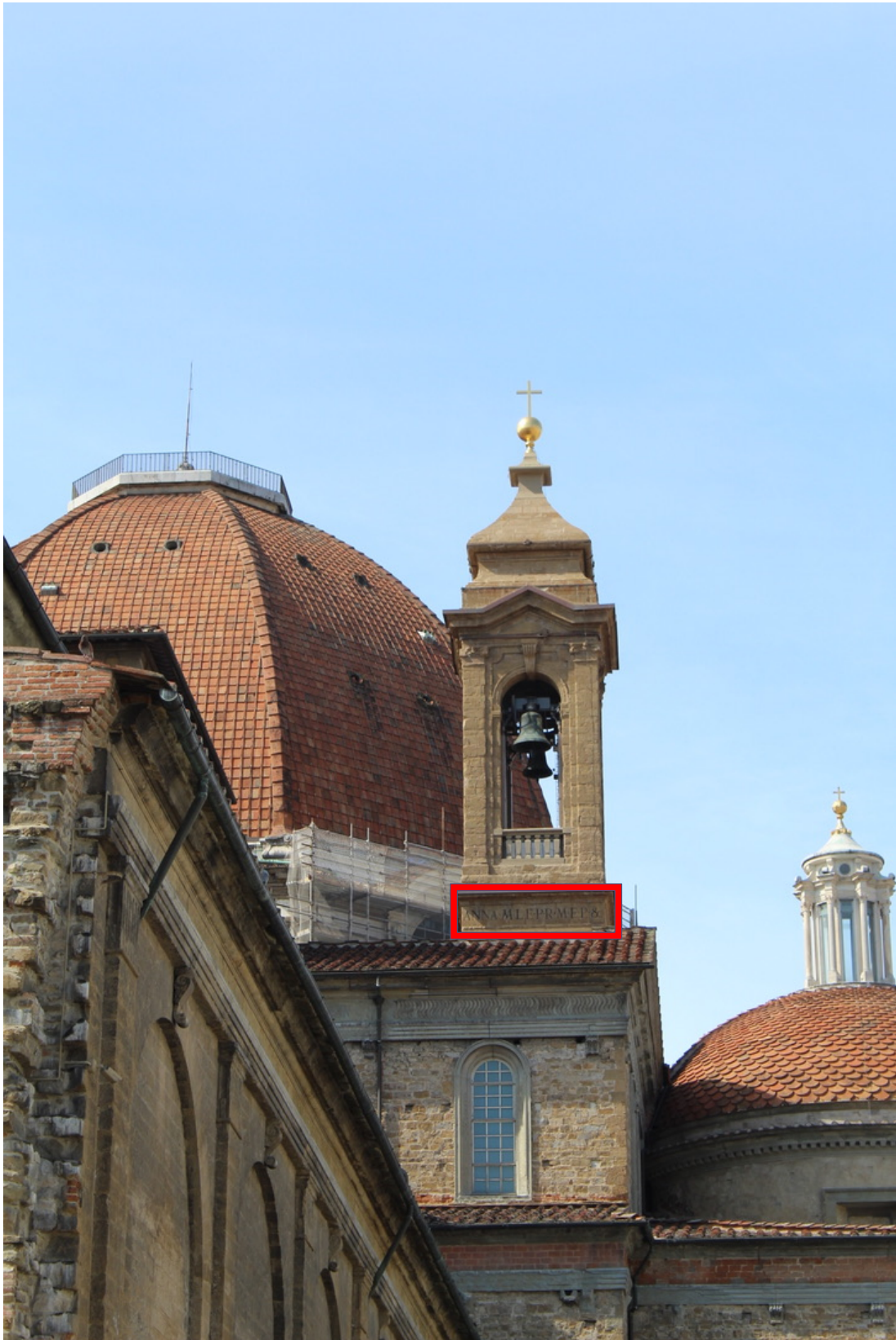


Fig. 4: The *campanile* of San Lorenzo, inscription marked in red. In addition: exterior view of *Cappella dei Principi*. Image: S. Cantell, Florence, 2022.



Fig. 5: Luca Giordano, *The Glory of St. Andrea Corsini*, 1682, fresco, Santa Maria del Carmine, Florence. Image in the public domain.



Fig. 6: Detail of the nave cupola, San Lorenzo. Marked in red: angel holding banner reading 'Quasi Stellae in Perpetuas Aeternitates'. Image: S. Cantell, Florence, 2022.



Fig. 7: View of the high altar, San Lorenzo. In the foreground: the decorative tombstone of Cosimo the Elder by Andrea del Verrocchio (1465). Image: S. Cantell, Florence, 2022.



Fig. 8: Burial chamber of Cosimo il Vecchio, connected to the floor slab above in the nave of the church, seen in figure 15. Image: S. Cantell, Florence, 2022.

Cosmo Terzo per la grazia D. Iddio S. Duca
di Toscana
Magnifici, e Stabili Luogotenenti, e Consiglieri
della Rep.^{ra} nostra Fiorentina.
1913 Considerando noi da molti anni in qua, la fatalità,
e disgrazia, con la quale S. M. a causa
de nostri peccati ha voluto punirci, privandoci
delle speranze di futura successione, aumentata
dalla dolorosa perdita del fu S. Principe
Ferdinando nostro figlio amatissimo, e
con la deficienza di salute del S. Principe
Gio. Gastone vivente, pur nostro caro e amato
figliuolo, e riflettendo alle universali calamità,
nelle quali per sinist. disgrazia, si tro-
ua involta l'Europa, con tanta varietà di
sanguinose catastrofe, e sfortunate mutazioni
di dominio, che ben fanno comprendere, an-
che alle più cieche menti, esser l'ira gius-
tissima dell' Onnipotente, giunta a non ancor
veduto segno. E desiderando per quanto sia
possibile alla nostra paternal cura, di pre-
servare i nostri cari, e amati sudditi da
quei disastri, e rovine, che la mancanza di
successione, potesse un di, apportar loro,
in particolare dall' incursione, e domi-

Fig. 9: First page of the 'Decreto segreto di Cosimo III sulla succezione al trono Toscano della figlia Anna Maria Luisa.' Archivio di Stato di Firenze, F. 335. Ins. 18. Image: S. Cantell, Florence, 2022.

495.5. 1.4
803. 1.4

Avere
 16. Novemb. 21. 3. Per l'Inscrizione Latine Collocate
 nella Basilica Ambrosiana, cioè una ne i Fondamenti
 del nuovo Campanile, e l'altra ne i Chiostri di sopra
 il tutto in ord. al Mandato firmato da S. E. il Sig. Conte
 di Richemont e S. E. nella filia d'Uscita tenuta dal
 Sig. Jacopo Niccolò Guiducci 1000 N. 21. 3.

Fig. 10: "Receipt" for the inclusion of two Latin inscriptions in the basilica. One in the foundations of the *campanile* and one in the *chiostro* (see first page of this study). Archivio di Stato di Firenze, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche (Fabbriche Medicee)*, f. 110, ins. 11. Image: S. Cantell, Florence, 2022.



Fig. 11: Anna Maria Luisa de' Medici's funeral procession to the San Lorenzo Basilica on February 23rd 1743. Visible are funeral decorations on the bare façade and the unfinished state of the *Cappella dei Principi*. The campanile is not seen. Anonymous 18th century drawing. Image: *Arte e politica. L'elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, Livorno, Sillabe, 2014, p. 258.

Sointu Cantell is an MA student of the Research Master Renaissance Studies at Utrecht University. This article is the outcome of her participation in the Minor Program Rome-Florence: Italian Art & History, hosted by the Royal Dutch Institute in Rome (KNIR) and The Dutch University Institute for Art History in Florence (NIKI).

Ancient, Medieval & Renaissance Studies
Faculty of Humanities
Utrecht University (The Netherlands)
s.d.cantell@students.uu.nl

RIASSUNTO

Il gran finale mediceo. Anna Maria Luisa, ultima mecenate della basilica di San Lorenzo

La basilica di San Lorenzo a Firenze, forse per ora nota a tutti per la sua storia legata al Rinascimento e ai Medici, è in realtà testimone anche delle successive fasi della storia della famiglia. Qui si analizzano gli ultimi interventi pittorici e architettonici voluti dall'ultima erede, la principessa Anna Maria Luisa la quale, fra il 1738 e il 1743, diede vita a una serie di opere di abbellimento e di restauro della chiesa, tuttora visibili. Si esaminano testimonianze volte a sottolineare il ruolo della casata nel difficile momento di passaggio fra il potere mediceo e quello degli Asburgo-Lorena: il programma pittorico commissionato a Vincenzo Meucci a decorare la cupola nel capocroce e il campanile progettato ed eretto da Ferdinando Ruggieri, gli unici due progetti portati a termine prima della morte della principessa, sono i punti chiave di questo scritto.

‘Nel verso impenetravi la | tua notte’ Appunti per un’eredità pasoliniana nei versi di Amelia Rosselli

Riccardo Collina

‘Was bleibet aber, stiften die Dichter’
Friedrich Hölderlin

1. Introduzione

Durante un convegno tenutosi a Udine nel 1981, Andrea Zanzotto descrive Pier Paolo Pasolini esaltandone ‘l’autentica sacralità’.¹ Secondo il poeta di Pieve di Soligo, Pasolini è caratterizzato da una ‘contraddittorietà’,² che lo rende necessario per tutti coloro che si avvicinano alla poesia Secondo Dopoguerra in avanti. ‘Diverse e molte sono state le forme di parola che Pasolini ha sperimentato per arrivare a scalfire il potere da un lato e gli spiriti liberati dall’altro [...] Due obiettivi diversi con un’unica freccia che di volta in volta ha assunto forme differenti’.³

È naturale che a un occhio tanto critico non sia passata inosservata la presenza di una poetessa come Amelia Rosselli, ‘orfana illustre’,⁴ che ha sette anni quando sono uccisi a Parigi il padre e lo zio, Carlo e Nello Rosselli, un evento traumatico che non farà che acuire i suoi disturbi psichici. Come ricorda Alessandro Baldacci, ‘di quanto accaduto la piccola Melina, di sette anni, venne a conoscenza tramite la madre [...] nella sua poesia la soggettività non a caso si schiude verso un coro di vittime che portano nei suoi versi l’assillo continuo dei carnefici e delle logiche della violenza’.⁵

Pasolini sarà tanto attratto dalla figura poetica di Amelia Rosselli, da dedicarle un’importante nota introduttiva sul numero 6 del *Menabò*; tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, Pasolini si trova impegnato in una dura diatriba che lo vede contrapposto a Edoardo Sanguineti e agli altri membri della Neoavanguardia, motivo per cui sarà necessario vantare una figura come Amelia Rosselli dalla sua parte. La poetessa poliglotta è colei che meglio può opporsi al provincialismo neoavanguardista, che lei stessa non tollerava. Il limite di Pasolini fu tuttavia quello di etichettarla, rischiando di confondere versatilità e follia, quel lapsus

¹ A. Zanzotto, ‘Pasolini nel nostro tempo’, in: G. Santato (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L’Opera e il suo tempo*, Padova, Cleup editore, 1983, p. 235.

² Ivi, p. 235.

³ G. Mazzon & G. Bosticco, *PPP. Il mondo non mi vuole più*, Como-Pavia, Ibis, 2012, p. 16.

⁴ A. Anedda, ‘Introduzione’, in: S. Sermini, *‘E se paesani / zoppicanti sono questi versi’. Povertà e follia nell’opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019, p. V.

⁵ A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, pp. 5-6.

‘ora finto e ora vero’⁶ che ha tanto influenzato la critica successiva. Per quanto riguarda la critica rosselliana, l’apporto di Pasolini ha portato all’articolazione di due direzioni:

Da una parte la condizione idiomatica e il disagio mentale dell’autore – certo anche grazie allo spunto del pasoliniano lapsus (Pasolini 1963) – hanno orientato le letture in direzione dell’irrazional-linguistico, tradendo perfino un intenditore quale Mengaldo, che, con la storica inclusione nell’antologia Poeti italiani del Novecento, rendeva conto di una poesia “come abbandono al flusso buio e labirintico della vita psichica e dell’immaginario”. Dall’altra parte, il fatto che si trattasse della figlia di Carlo Rosselli ha costituito per molti l’invito naturale a un approccio anche più insistentemente biografico, nel segno di un’esistenza (e lo fu, indubbiamente) tragica.⁷

La diversità tra i due è significativa per comprendere una porzione considerevole dell’orizzonte culturale e poetico degli anni Sessanta. Pasolini è un intellettuale a tutto tondo, mentre d’altro canto si trova una poetessa multiforme, tanto da rivendicare l’uso della lingua schernendo chi la strumentalizza con fini ideologici e commerciali. Amelia Rosselli rappresenta un unicum per almeno tre motivi: l’assenza di una precisa tradizione, che le consente di aderire a più modelli contemporaneamente; la sua originalità linguistica e metrica, coadiuvata anche da una solida preparazione in ambito musicale e dal trilinguismo figlio dei frequenti spostamenti; infine, la sua biografia è inscindibile dalla sua psicologia. Si tratta di una figura che non finge il proprio disagio, ma che anzi lo manifesta. Pur non essendo associabile al tema del femminismo, Amelia Rosselli racchiude in sé una metamorfosi sociale profonda: ‘È la donna di un secolo nuovo, privo delle certezze e dei saldi punti di riferimento mentali dell’Ottocento’.⁸

È chiaro che molte furono le scrittrici italiane, ma a livello poetico fu certamente Amelia Rosselli a rappresentare uno spartiacque. Anche grazie all’inserimento dei suoi versi nell’antologia curata da Mengaldo, l’autrice si trova radicata all’interno di un canone interamente maschile.

2. Primo incontro

Nonostante le numerose peripezie, gli spostamenti, i lutti e la differenza di età, sia Pasolini che Amelia Rosselli arrivano a Roma nel 1950, ma le due strade si incrociano per la prima volta nel 1962, dopo l’uscita di *Accattone*. La poetessa incontra per la prima volta Pasolini a Roma, e tra i due si innesca un rapporto epistolare, che prosegue fino al 1964, anno della prima pubblicazione di *Variazioni Belliche*. L’amicizia tra i due poeti, che in partenza assume i caratteri di un bisogno reciproco, porta Pasolini nel 1963 a presentare e pubblicare sul numero 6 del *Menabò* ventiquattro poesie della giovane scrittrice; si tratta del suo esordio poetico, filtrato dai toni incoraggianti di Pasolini.

La stessa Rosselli rievoca anni dopo la morte del poeta questi primi momenti, confessando di non averne compreso a pieno la poetica:

L’ho incontrato da Moravia insieme a una ventina di persone. Sudando freddo, mi sono avvicinata. Gli ho chiesto se potevo mostrargli un manoscritto di poesie. Il fatto che ci fosse

⁶ Cfr. P.P. Pasolini, ‘Notizia su Amelia Rosselli’, in: *Il Menabò*, 6 (1963), p. 66 [poi in A. Rosselli, *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985, pp. 101-105; A. Rosselli, *Variazioni belliche*, a cura di Plinio Perilli, Roma, Fondazione Piazzola, 1995, pp. 7-10].

⁷ A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli. Variazioni belliche e l’avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014, p. 11.

⁸ E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 26.

stato l'avallo di Vittorini sarà servito, perché mi disse di sì. E lui stesso, dopo non so quanto tempo, mi telefonò entusiasta del libro, m'invitò a casa sua. La mia impressione di lui? Ottima, tutte le volte che l'ho visto, e non l'ho visto spesso. Molto riservato. Molto educatore.⁹

Questo attributo non convenzionale, 'educatore', viene spiegato da Rosselli come la capacità che possedeva Pasolini di 'tirar fuori il meglio da ogni persona'.¹⁰ A questa prima impressione segue la lettura delle poesie che tuttavia non la soddisfa pienamente. Dopo averlo conosciuto rimane colpita dalla sua personalità e dal suo modo di porsi, ma solo in un secondo momento comprenderà come Pasolini fosse un eterno manipolatore della lingua. Lei stessa afferma 'oggi mi piace quasi tutto, perché ho compreso meglio la personalità [...] non poteva parlare di Gramsci tutta la vita'.¹¹ Rosselli non si era fermata a *Le Ceneri di Gramsci*, ma aveva proseguito con *Poesia in forma di rosa*, testo del '63, anche se il piacere di continuare le scaturì molto più tardi. Con estrema umiltà e sincerità, continua dicendo: 'Noi stessi siamo immaturi, rispetto a certe opere – che non ci servono magari in quel momento e allora le evitiamo. Ma non è un giudizio estetico, assoluto. Magari dopo dieci anni, venti, uno le riprende'.¹² In una nota a piè di pagina, Stefano Giovannuzzi¹³ mette in luce come l'autrice possedesse l'edizione originale delle *Ceneri di Gramsci*, pagine che la poetessa ha esaminato con attenzione, come si evince dalle sottolineature e dall'usura del libro. Le altre opere in suo possesso invece non sembrano evidenziare un eccessivo interesse.

Lo sguardo di Pasolini, invece, nella sua lettura delle poesie d'esordio di Rosselli, si concentra sull'analisi del lapsus, già descritto da Freud come un disturbo linguistico patologico, che può verificarsi sia durante la comunicazione quotidiana, sia nel momento della scrittura o della lettura.¹⁴ Partendo da questa concezione di errore patologico, Pasolini afferma che 'i lapsus [...] sono in fondo l'unico fatto che rende questa lingua storicamente o almeno correttamente determinata'¹⁵, malgrado la poetessa considerasse la propria produzione tutt'altro che il frutto dell'alternanza di coscienza e incoscienza. Secondo Pasolini si tratta di 'esperimenti linguistici'¹⁶ che non permettono di ridurre la forza dell'autrice a nessuna scuola poetica. Riferendosi alla tecnica, secondo Pasolini Amelia Rosselli è consapevole di ciò che compone, tanto da rendere sulla pagina un mondo che ha smarrito la razionalità. Egli descrive il processo come un intervento plastico sulla lingua: 'La Rosselli pesta la propria lingua, dunque, non con la violenza di un'altra lingua rivale [...] ma con la violenza di quella stessa lingua alienata da sé attraverso un processo di disintegrazione [...] che, in realtà, la ripresenta abnorme sì, ma identica a se stessa'.¹⁷ Viene sottolineato come questo tipo di poesia si manifesti attraverso una profonda resistenza, che la rende impermeabile a quelli che Pasolini chiama 'corrosivi di una ideologia rivoluzionaria',¹⁸ una fedeltà assoluta alla parola, lasciata libera di manifestarsi nelle sue infinite possibilità. Un rapporto con la lingua più sincero, quindi distante da quello considerato piatto e

⁹ P. Perilli, 'Tra le lingue', in: A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini & S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 170.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, p. 171.

¹³ S. Giovannuzzi, 'Il nodo della lingua. Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli', in: idem (a cura di), *Se | dalle tue labbra uscisse la verità, Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, cit., p. 104, nota 8.

¹⁴ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Roma, Newton, 1988, p. 64.

¹⁵ Pasolini, 'Notizia su Amelia Rosselli', p. 66 (vd. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meridiani Mondadori, pp. 2417-2519).

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

borghese dei neoavanguardisti. In conclusione, Pasolini afferma che ‘non c’è motto in forma di lapsus che sia tanto cinico, feroce, ironico, sprezzante che non includa un sostanziale rispetto per la lingua e la istituzione d’uso’.¹⁹

3. Una prima lettura della realtà

Nell’ambito culturale dell’Italia degli anni Sessanta, dominato dalla Neoavanguardia, Amelia Rosselli apprezza soprattutto la passione di Pasolini per la poesia popolare, essendo lei stessa fedele alla realtà quotidiana. Per sua stessa ammissione non crede nei vati, nei poeti veggenti che possiedono la verità assoluta. Come afferma Elio Pecora, ‘Pasolini non riuscì a farsi interprete della realtà comune; la sua sofferenza era troppo intima, troppo personale, e gli impedì la visione totale; ci riuscì con *Le ceneri di Gramsci*’.²⁰

Da questa citazione emergono due punti essenziali. Uno, lascia intendere come la stima nei confronti di Pasolini sia da rivedere, soprattutto alla luce dell’interpretazione della realtà. D’altro canto, appare chiaro come venga qui apprezzata in particolare la raccolta delle *Ceneri di Gramsci*. Rosselli continua parlando di Pasolini, fino ad ammettere il proprio aumento di interesse dopo la visione di *Accattone*:

Pasolini prese a interessarmi solo quando vidi *Accattone*; mi conquistò per la straordinaria capacità di sincronizzare le immagini del film con la musica di Bach. Avevo letto i suoi romanzi, m’aveva infastidito la scrittura ottocentesca. Invece m’influenzarono le sue ricerche sulla poesia popolare. Sto rileggendolo. Ho trovato splendide le sue poesie giovanili, quelle in dialetto friulano.²¹

Bach è per lei un maestro indiscusso di ritmo, che si condensa nei suoi versi. Secondo lei, ‘non ci si poteva ridurre al ripristino dei versi regolari e delle forme chiuse della tradizione, però si poteva guardare alla tradizione per ideare un nuovo sistema metrico [...] come guardare a Bach con l’occhio di Schönberg anziché con quello di Stravinskij’.²² Da qui si può risalire al rinnovato interesse per Pasolini, riscoperto alla luce di un filtro musicale. Bach ha fatto sì che Rosselli tornasse a dedicarsi a un autore che aveva accantonato, dopo un giudizio forse troppo frettoloso. Tornando all’aspetto cronologico, il 1950 rappresenta l’anno di svolta; come ricorda Renzo Paris,²³ l’arrivo a Roma coincide con le prime esperienze come traduttrice. Seguendo le orme paterne, tenta poi la carriera politica, anche se c’è stato chi le ha consigliato di continuare a scrivere, come lo stesso Pasolini, a cui non sfugge la modernità della prima produzione rosselliana e, in particolare, il suo bagaglio culturale, molto spesso evidenziato soprattutto da chi la conosce personalmente:

I poeti di cui dice di servirsi in pratica sono i vertici della poesia mondiale, da Omero a Virgilio, da Cavalcanti a Dante, a Petrarca, all’Ariosto, a Leopardi, a Campana, a Montale, a Calogero e, per la poesia angloamericana, da Donne a Shakespeare, a Shelley, a Pound, a Eliot, a Joyce, a Frost, a Hopkins, alla Plath e poi, per quella francese, da Ronsard a Baudelaire, a Corbière, a Rimbaud, a Mallarmé fino a Proust, a Breton. Seduta davanti alla sua macchina da scrivere è sempre attorniata dalla pleiade mondiale dei poeti, anche quelli cinesi e greco-latini.²⁴

¹⁹ Ibidem.

²⁰ E. Pecora, ‘Scienza e istinto’, in: Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 21.

²¹ Ivi, p. 22.

²² C. Princiotta, ‘“Se dal mio disordine nascesse un ordine nuovo”. L’utopia metrica di Amelia Rosselli’, in: *Quaderni del ‘900*, XVI (2016), p. 49.

²³ Alcune notizie biografiche della poetessa vengono riprese da R. Paris, *Miss Rosselli*, Vicenza, Neri Pozza, 2020.

²⁴ Paris, *Miss Rosselli*, cit., p. 131.

Emanuela Tandello definisce la poesia rosselliana come una ‘lingua-flusso e lingua-oracolare, di proliferazione di senso, e di instabilità assolute’.²⁵ Questo aspetto spiega più precisamente il motivo per cui Pasolini si sia dimostrato tanto curioso. Un’opposizione che, come già affermato, si scontra con la Neoavanguardia, anche se al tema della follia va aggiunto quello della scrittura ‘semplice e pura. Quasi infantile’,²⁶ come viene evidenziato giustamente da Ulderico Pesce. A questo punto, è facile mettere in luce l’interesse maturato da Pasolini. In effetti, la sincerità poetica, quel concetto di parresia che tanto gli era caro e che Marco Antonio Bazzocchi sottolinea nel suo saggio *Esposizioni*, collegando temi analoghi sia a Foucault che a Pasolini, non poteva passare inosservato:

Non si tratta, per colui che parla e confessa, di rendere pubblica una verità che poi qualcuno può utilizzare per poi acquisire superiorità su di lui, un sapere che diventa informazione di dati oggettivi [...] Il mio dire il vero è in rapporto alla mia stessa vita [...] La parresia comprende dunque un dire tutto, un dire diverso, un dire all’altro.²⁷

Entrambi i poeti necessitano di aderire a una tradizione da reinterpretare. Nel primo caso, Rosselli si ispira al rapporto indiretto con la figura paterna, per contenere l’urto della storia tanto impietosa verso la sua famiglia. Dunque, sarà proprio l’eredità poetico-letteraria a rappresentare per lei una soluzione da opporre alla psicosi. Scrive Emanuela Tandello:

Quando si è capito che la rappresentazione è la tragedia, aver voluto una rappresentazione è già l’olocausto. Amelia sfugge a questa alienazione e ritrova solo con idea doverosa di uno spazio triplice e rinascente [...] È questo lo spazio satiro di Campana, e di Scipione; Amelia ha saputo istintivamente trovare la valenza reale del barocco loro, che è quella petrarchesca.²⁸

D’altra parte, Pasolini nasce come poeta lirico che manipola la tradizione come alternativa per scongiurare il conformismo. In entrambi i casi ‘il codice tragico-sublime adottato per rappresentare il dramma patito è – persino all’eccesso – quello della tradizione lirica’²⁹ che, in un certo senso, ha la funzione di decodificare il trauma, cristallizzandolo in una forma accettata e ben riconoscibile. Per comprendere meglio tale questione, si pensi all’importanza che ricopre la metrica per Amelia Rosselli:

Mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali. Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la “lettera”, sonora o no, timbrica o no, grafica o formale, simbolica e funzionale insieme.³⁰

²⁵ E. Tandello, ‘Amelia Rosselli o la geometria della passione’, in: S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio a Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998*, parte di: *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17 (1999), p. 7.

²⁶ U. Pesce, ‘La donna che vola’, in: Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., p. 44.

²⁷ M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, a cura di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 159, cit. in: M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 10-11.

²⁸ E. Tandello, ‘Amelia Rosselli’, in: D. Attanasio & E. Tandello (a cura di), *Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura*, XXXVIII, 1/2 (gennaio-agosto 1997), p. 79.

²⁹ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, p. 26.

³⁰ A. Rosselli, ‘Spazi metrici’, in: eadem, *L’opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. 184.

Proprio grazie alla costante manipolazione linguistica entrambi, partendo da elementi tradizionali, riescono a 'rappresentare verità opache'.³¹ Mentre Pasolini rimane coerente con la propria tradizione, alimentata dal rapporto con la madre e con i luoghi d'infanzia, i frequenti spostamenti della famiglia Rosselli le fanno perdere progressivamente l'univoca adesione a una cultura. Il primo fa sua la lingua materna, ossia quel friulano delle prime raccolte, la lingua della poetessa invece è più duttile, un vero e proprio 'babelare commosso'³² che rende la sua opera originale. Giovannuzzi non fatica ad affermare come questa originalità linguistica di Amelia Rosselli fu di grande rilevanza per Pasolini:

Pasolini usa la Rosselli in maniera strumentale – su questo bisogna essere franchi: [...] come espressione di una ricerca sperimentale da opporre al Gruppo 63, avendo senz'altro ragione sulla miglior qualità della Rosselli. La *Notizia* del 1963 dice molto più sulle motivazioni profonde di Pasolini – l'irrazionalismo, la tradizione borghese – e quindi con la Rosselli, di quanto faccia per *Ventiquattro poesie* e *Variazioni Belliche* una formula inadempiente ma di agevole mercato come il lapsus.³³

Partendo da questo, si può affermare senz'altro che l'elemento che distingue Pasolini e Rosselli sia l'uso della lingua di quest'ultima, che Giovannuzzi considera anomica.³⁴ Per quanto riguarda Pasolini, invece, il caso è differente. Le sue innovazioni possono essere considerate come *callidae iuncturae* di elementi già ben visibili all'interno della più profonda e stimata tradizione italiana.

4. Da poesia a poesia: la presenza di Pasolini in *Variazioni belliche*

Va sottolineato come Amelia Rosselli avesse in principio molte riserve nei confronti di Pasolini, non parla mai molto di lui, se non in alcuni esempi della *Libellula*, quando rievoca *La meglio gioventù*, raccolta datata 1954 ('i ben somministrati sermoni alla meglio / gioventù')³⁵. Bisognerà attendere la pubblicazione di *Impromptu* nel 1981 per assistere alla rievocazione di alcune caratteristiche del poeta, come l'affettuosità nel rappresentarlo come fratello, o addirittura colui che ha indicato ad Amelia Rosselli la via della poesia.

Per citare un primo esempio testuale, si può fare riferimento a una dedica rivolta allo stesso Pasolini presente in *Appunti sparsi e pesi*:

E posso trasfigurarti,
passarti ad un altro
sino a quell'altare
della Patria che tu chiamasti
puro...
E v'è danza e gioia e vino
stasera: - per chi non pranza
nelle stanze abbuiate
del Vaticano.
Faticavo: ancora impegnata
ad imparare a vivere, senonché
tu tutto tremolante t'avvicinavi

³¹ M. Calloni, 'Le due Amelie e le diaspore della lingua m/paterna', in: Giovannuzzi (a cura di), "Se | dalle tue labbra uscisse la verità." *Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno, Firenze, Pacini Editore, 2006, p. 13.

³² G. Ferroni, *Un "altra" vita perduta*, in: D. Attanasio & E. Tandello (a cura di), *Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura* XLVIII, gennaio-agosto 1997, p. 15.

³³ Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, cit., pp. 25-26.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ A. Rosselli, *La Libellula e altri scritti*, Milano, SE, 2010, p. 14.

ad indicarmi altra via [...]
E arrossisco anch'io, di tanta esposizione
d'un nudo cadavere tramortito.³⁶

Si tratta di un omaggio composto dopo l'assassinio del poeta, descritto come un 'nudo cadavere tramortito'. Di lui, dunque, resta un corpo e un linguaggio da omaggiare attraverso la poesia stessa. L'autrice trasfigura la concretezza dell'uomo per farlo somigliare a un essere divino, un Cristo redivivo. Già personaggio pasoliniano, la figura di Cristo evidentemente serve anche come chiave di lettura della poesia rosselliana. Pasolini è qui investito di grande responsabilità: indicare a una sperduta poetessa la sua strada. Come evidenzia Giovannuzzi, qui emergono alcune antitesi tipicamente pasoliniane tra elementi in netta opposizione:

Non è meno pasoliniana l'opposizione fra 'danza e gioia e vino | stasera ' e 'stanze abbuiate | del Vaticano', tra la sfera dell'autenticità popolare e l'inautentico della storia e del potere. Sullo sfondo ricompare l'antinomia fra il falso e il vero Cristo, declinato in chiave politica, il Cristo dei poveri, che attraversa l'opera di Pasolini fin dalla *Meglio gioventù* e che nel passaggio tra anni Cinquanta e Sessanta diventa arma polemica contro la Chiesa istituzionale.³⁷

Il passo lascia intravedere qualcosa che accomuna i due, ossia la critica nei confronti dell'istituzione ecclesiastica incarnata dal Vaticano. Nella poesia *Vegnerà el vero Cristo*, Pasolini vuole cimentarsi in una sorta di annunciazione, affermando che un giorno arriverà Cristo salvatore e redentore che indosserà i panni di un operaio in tuta da lavoro. Marco Antonio Bazzocchi ricorda che secondo Pasolini 'il concetto di Sacro compare [...] a definire innanzitutto forme di vita primitive, barbare, impure [...] il Sacro appare nella sessualità, nel riso e nella tragedia'.³⁸ Questo mostra come la sacralità non abbia nulla a che vedere con la sua istituzionalizzazione, ma che rappresenti piuttosto un desiderio di regressione verso modelli antropologici rituali.

A partire dal rapporto epistolare, si evince come Pasolini non si limiti a essere un'ombra ispiratrice, come lo era stato per lui Gramsci, ma un appoggio notevole, soprattutto durante la pubblicazione di *Variazioni Belliche*. Gli interessi simili e la terminologia condivisa saranno punti interessanti se si pensa agli esordi poetici rosselliani. Nonostante la sua estrema cultura le consentisse di disporre di molte altre fonti di ispirazione, l'interesse per Pasolini è reso esplicito quando rivela: 'm'influenzarono le sue ricerche sulla poesia popolare'.³⁹ Sono questi, per il momento, gli elementi di collegamento tra i due; da un lato la poesia popolare e d'altra parte il fascino che attira la poetessa verso la lettura delle *Ceneri di Gramsci*, scaturito da argomenti quali la gioventù, la mutazione antropologica, il paesaggio cangiante sotto l'influenza del capitalismo industriale e i valori della tradizione. Dopodiché, la presenza decisiva di Pasolini scemerà nel corso del tempo, tornando a mostrarsi solo alcuni anni dopo la morte.

La stessa Rosselli in un'intervista a Pecora afferma: 'Fino a che viviamo in un mondo borghese facciamo un'arte borghese',⁴⁰ una frase sconsolata che non lascia spazio all'ottimismo, ma nemmeno al pessimismo tragico di Pasolini. Entrambi si trovano d'accordo sul pericolo incarnato dalla borghesia, che però in questo caso viene accettata come un dato di fatto.

Per Pasolini 'è umano e giusto guardare indietro, mitizzare la libera energia che ha saputo trasformare in un successo la drammatica fuga dal Friuli [...] l'entusiasmo

³⁶ A. Rosselli, *Appunti sparsi e persi, 1966-1977*, ora in: eadem, *L'opera poetica*, cit., p. 770-771.

³⁷ Giovannuzzi, 'Il nodo della lingua', cit., p. 105.

³⁸ M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 165-166.

³⁹ Pecora, 'Scienza e istinto', cit., p. 22.

⁴⁰ Ivi, p. 20.

giovane, che pretendeva di rinnovare la missione dell'intellettuale mediante il contatto con il popolo, è diventata più matura testimonianza di vita, nell'allegria e nell'angoscia'.⁴¹ Come ricorda Stefano Giovannuzzi 'la poesia è pratica di morte' perché 'non può essere detta al di fuori del codice [...] della soggettività lirica'.⁴² Sia in Pasolini che nella produzione di Amelia Rosselli, la lirica rappresenta l'unica possibilità per chi ha deciso di ripiegare verso una condizione esistenziale di sconfitta perenne, una sorta di larvata adesione a una presunta sacralità della poesia.

Partendo da *Variazioni Belliche*, si scopre chiaramente che anche Rosselli è legata al tema del sacro, in particolare attraverso riferimenti cristologici e mariani. Da qui si evince una certa affinità di interessi, condivisa da entrambi i poeti:

Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte,
lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia,
e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette
dinamitarde. Tarda arrivavo alla pietà - tarda giacevo fra
dei conti in tasca disturbati dalla pace che non si offriva.
Vicino alla morte il suolo rendeva ai collezionisti il prezzo
della gloria. Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue
imbevuto di lacrime la pace. Cristo seduto al suolo su delle
gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo
travagliò.⁴³

Cristo morto giace sulle gambe di Maria dopo essere stato deposto dalla croce, in questa poesia che è tra le più autobiografiche dell'autrice; oltre alla sacralità, si trova un esplicito riferimento alla morte. Questa era già comparsa nel testo immediatamente precedente, *Contiamo infiniti cadaveri*,⁴⁴ dove il richiamo al cadavere martoriato rimanda a un gusto pasoliniano per la descrizione precisa e approfondita del corpo. Qui la morte richiama la guerra, lotta fratricida che non ha causato altro che stragi e tragedie. Infine, altro tema che lega i due scrittori è la 'rondinella', già protagonista della produzione pasoliniana. Per toccare con criterio tutti i punti messi in evidenza da questa poesia, si torni al tema della sacralità. La figura di Maria appare in altri due componimenti:

Contro del magazziniere si levava il grido dell'incoscienza
contro del pourboire coniavo un'altra frase, quella dell'incertezza.
Contro dell'odio ringraziavo e perdonavo, contro della
tristezza imbracciavo un altro pugnale. Contro delle lacrime
furtive innalzavo la veracità; contro della lacrima del
soldato una ragazza potente che non sapeva nemmeno dov'era
l'usignolo, l'usignolo potente e solitario. In nome di Cristo
e della Vergine Maria che la tua santità sia fatta, così
com'è il gioco di ogni giorno. Contro della debolezza che
si rinsaldi la fede, contro dell'elefante traboccante di
odio che sia fatta la volontà del cane che seppe quale
pesce pigliare. Trappola tesa ad arco rialzati e perdona
con un grido di allarme. Se sovente nella birra scorgevo
piccoli grappoli d'oro era invece la grazia che balbettava
parole sconnesse: fuori del linguaggio dei sensi abbandonati.⁴⁵

⁴¹ W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 241.

⁴² S. Giovannuzzi, 'Il nodo della lingua', cit., p. 114.

⁴³ A. Rosselli, *Variazioni Belliche*, in: eadem, *L'opera poetica*, cit., p. 46.

⁴⁴ Ivi, p. 45.

⁴⁵ Ivi, p. 51.

Si tratta di un esempio scritto all'insegna della ripetizione e delle variazioni. I versi sono collegati attraverso dal termine 'contro', che nei primi tre versi costituisce un'anafora. In prima persona la poetessa afferma 'ringraziavo e perdonavo, contro della tristezza imbracciavo un altro pugnale'. Questo dimostra come il perdono, inteso in senso cristiano, venga superato per lasciare spazio a un istinto di 'legittima difesa' nei confronti della tristezza. Il verso 7 si apre con l'eponalessi del termine 'usignolo', e anche in questo caso sembra difficile non udire l'eco de *L'Usignolo della chiesa cattolica*.⁴⁶ La parola 'solitario', inoltre, potrebbe far pensare a una poesia leopardiana dal tenore altrettanto ornitologico. Nei versi successivi compaiono Maria e Cristo, qui evocati in opposizione all'odio e alla violenza.

Anche in un altro esempio, Rosselli richiama il tema fondamentale della maternità virgine di Maria, senza tuttavia chiamarla per nome:

Caldamente protetta
scrisse i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose
non mi toccare! Dopo i suoi versi il Cristo divorò la pena
che lo affliggeva. Dopo della notte cadde l'intero sostegno
del mondo.⁴⁷

In questo caso è facile riconoscere il riferimento evangelico 'non mi toccare' (Gv, 20,17), con una variazione: in questo esempio rosselliano l'ordine è rivolto alla Vergine, nel Vangelo di Giovanni alla Maddalena ('Salpa la tua pietà per altre sponde ridi ancora di Gesù / che cadde disfatto dopo anni e anni di lotta condizionata / alla elevazione di Maria').⁴⁸ Quest'ultimo verso rivela un aspetto di Cristo rivoluzionario e tipicamente pasoliniano, un Cristo/Gesù caduto dopo anni di lotta. Interessante dunque far comprendere come si intrecci un forte legame tra le figure speculari di Pasolini-Cristo e di Amelia Rosselli-Vergine.

Non è nuovo, inoltre, il tema di Maria in Pasolini, che già in *Ragazzi di vita* aveva messo in luce ben due dogmi mariani fondamentali; da un lato la verginità perpetua, dall'altro l'Immacolata concezione. Si tratta di argomenti estremamente complessi e profondi, che l'autore sceglie di enunciare attraverso le parole di due ragazzini ignoranti in materia teologica, *il Ricetto e il Lenzetta*, i quali riescono però a evidenziarne tutta la sacralità.⁴⁹

Oltre al sacro, anche la corporeità costituisce un canale di comunicazione importante tra i due poeti. Pasolini passa attraverso una concezione del corpo arcaica, vitale, concreta, ma anche violenta e, allo stesso tempo, innocente; l'innocenza dei corpi viene irrimediabilmente corrotta, in favore di un controllo maggiore, che parta dalla sessualità:

Il potere non è più repressivo, è tollerante, non stigmatizza il sesso, lo promuove. A condizione tuttavia che non sia smodato e intemperante, che non ecceda né nella gioia né nel dolore [...] è un riferimento a un potere che, elidendo le forme estreme dell'amore o, come lui stesso dice, cancellando sia il dolore che la gioia, impedisce di fatto il godimento, che, essendo di per sé eccessivo, è l'anormale in quanto tale.⁵⁰

In *Poesia in forma di rosa*, Pasolini mette in discussione proprio l'atteggiamento cangiante del proprio corpo, che si trasforma in modo violento e dissacrante:

⁴⁶ P.P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, Milano, Garzanti, 2004.

⁴⁷ Rosselli, *Variazioni Belliche*, cit., p. 28.

⁴⁸ Ivi, p. 119.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 124-125.

⁵⁰ B. Moroncini, *La morte del poeta*, Napoli, Cronopio, 2019, pp. 45-47.

sono come un gatto bruciato vivo,
pestato dal copertone di un autotreno,
impiccato da ragazzi a un fico,
ma ancora almeno con sei
delle sue sette vite,
come un serpe ridotto a poltiglia di sangue
un'anguilla mezza mangiata
- le guance cave sotto gli occhi abbattuti,
i capelli orrendamente diradati sul cranio
le braccia dimagrite come quelle di un bambino [...].⁵¹

Il corpo del poeta è in balia della disfatta e della decomposizione. Gli ultimi tre versi testimoniano il desiderio di esprimere i disagi fisici, ponendo l'accento sulla caducità dell'essere umano. La rassegna comincia dalle guance, per poi passare alla calvizie, fino al dimagrimento progressivo e incalzante delle braccia. Interessante l'uso dell'avverbio 'orrendamente', tanto pregnante e negativo da essere forse più adatto a rappresentare una strage post-bellica.

Il linguaggio di Amelia Rosselli non è meno attento alle descrizioni violente, di cui è vittima soprattutto il corpo di chi le subisce. Nelle due poesie già citate, *Contiamo infiniti cadaveri* e *Contiamo infiniti morti*, fa la sua comparsa un gusto luttuoso. Come in *Poesia in forma di rosa*, anche in questo caso si assiste a un progressivo disfacimento, che arriva a toccare non solo il corpo, ma l'intera specie umana:

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!

Il plurale 'siamo' fa pensare a un male diffuso, un destino di morte già deciso a priori. Questi versi rappresentano la precarietà che si spalanca di fronte all'agire umano. Gli uomini sono destinati a estinguersi, e questa è l'ultima generazione, una vera e propria esaltazione della totalità del corpo inteso come cadavere in decomposizione.

Da qui si può notare come, partendo dallo stesso tema, Pasolini intraprenda due strade: da un lato esalta il cadavere, termine che ricorre cinque volte in *Poesia in forma di rosa*, ma poi decide soprattutto di focalizzarsi sui dettagli dei singoli corpi. Una strategia da intendersi come riduzione del corpo, che porta il lettore a ricostruirne passo dopo passo la totalità. Questo processo di astrazione conduce Pasolini a una nuova interpretazione della fisicità maschile, ormai elevata dalla singolarità corporea fino al concetto stesso.

L'ultimo tema a cui lasciare spazio è quello della 'rondine'. Nel *corpus* di *Variazioni Belliche* il termine (declinato anche nei suoi vezzeggiativi di 'rondinella | e') compare dieci volte. Emanuela Tandello parla della 'rondinella' come una delle due figure cardine che, insieme alla Morte, ricopre un ruolo primario sul 'tragico palcoscenico della poesia di Amelia Rosselli'.⁵² Infatti, il termine 'rondine' definisce una delle protagoniste indiscusse della sua poesia, ovvero la "Fanciulla":

O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole
e fischi libera fuori d'ogni piantagione
con te ballerei molto al di là dei nidi precisi saprei la
indulgente cima.⁵³

⁵¹ P.P. Pasolini, *Poesia in forma di Rosa*, Milano, Garzanti, 1976, p. 127.

⁵² E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 3.

⁵³ Rosselli, *Variazioni Belliche*, cit., p. 15.

e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non
 l'arsa mia disfatta, o io che chiedevo
 giocare con gli dei e brancolavo
 come una povera mignotta su e giù
 l'oscuro corridoio - oh! lavatemi gli piedi, scostate
 le feroci accuse dal mio
 reclino capo, reclinare
 le vostre accuse e scombinare ogni
 mia viltà!: non volei io rompere il delicato strato di ghiaccio
 non volei rompere la battaglia crescente, no, giuro, non volei
 irrompere fra le vostre risa
 irrisorie! - ma la grandine ha altro scopo che
 di servire e l'orientale umido vento della
 sera ben si guarda dal portar
 guardia ai miei
 disincantati singhiozzi da leone: non più io correrò
 dietro ogni passaggio di bellezza, - la bellezza è vinta, mai più
 smorzerò all'attenti quel fuoco che ora balugina come
 un vecchio tronco
 del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido, gioco d'infanzia,
 incalcolante miseria, incalcolante miseria di simpatia.⁵⁴

Tempesta pugnale
 che mi porti la sacristia, scostati dalla mia testa
 limata e ritrova la rondinella che volava molto tranquilla
 nelle sue nida d'ironia, nel suo sognare fiammiferi
 inquieti - nel ritrovare il suo albergo d'ira.⁵⁵

Cadevano
 le mantellate della rabbia cadevano i sorrisi austeri e la
 nuova venuta era una rondinella docile e calma. Fuori
 del sorriso della Madonna non vi era nessuna cancellatura.⁵⁶

Già da qui si può notare come la rondinella sia sempre legata indissolubilmente anche alle altre tematiche già discusse. Essa è 'colma di grazia' e ricalca la preghiera dell'Ave Maria sprigionando un ideale di libertà e leggerezza. Il secondo esempio, citato interamente, si avvicina al gusto pasoliniano; i termini utilizzati sono forti, talvolta volgari, e segnalano l'adesione a un gergo popolare, come 'povera mignotta'. Inoltre, la poesia è ricca di riferimenti colti, in un continuo alzarsi e abbassarsi dello stile, fino a 'lavatemi i piedi' e 'reclino capo', che anche in questo caso ricordano elementi evangelici. Vi sono poi parole aspre da pronunciare, poste in posizione ravvicinata per alimentarne l'aspetto aggressivo: 'rompere', 'ghiaccio', 'battaglia' e 'irrompere'. Solo negli ultimi due versi trova spazio 'rondinelle', qui al plurale, che si collega direttamente alla chiusura infantile e tragicomica del componimento, dove vengono combinati i termini 'miseria' e 'simpatia'.

Negli altri due esempi, la rondine è ancora inserita in un contesto sacrale e fanciullesco. Sembra che in questi passaggi venga lanciato un monito, riassumibile nel desiderio di seguire la rondine ormai scomparsa, simbolo di bellezza e libertà. Nelle *Ceneri di Gramsci* si trova un testo molto importante e dal contenuto estremamente profondo, intitolato *L'umile Italia*. Il titolo si riferisce a un verso dantesco (*Inf.* I, v. 106) e tratta della contrapposizione tra il Friuli, il cui simbolo è per l'appunto il volo

⁵⁴ Ivi, p. 30.

⁵⁵ Ivi, p. 71.

⁵⁶ Ivi, p. 78.

delle rondini, e la degradata campagna romana. Questi uccelli portano con sé la storia della tradizione, pur essendo ormai scomparsi:

Qui, nella campagna romana,
tra le mozze, allegre case arabe
e i tuguri, la quotidiana
voce della rondine non cala,
dal cielo alla contrada umana,
a stordirla d'animale festa.⁵⁷

Successivamente, Pasolini scrive che il paesaggio interessato dalla presenza delle rondini e dal loro garrito diventa un 'mitico scenario'. Questi animali, dunque, rendono la natura incontaminata, libera dalla presenza umana e quindi lontana dalla 'Roma del potere'. Il termine è ripetuto ben sette volte nel componimento, elevando così di fatto la rondine a simbolo di una tradizione.

5. Il fantasma di Pasolini in *Impromptu*

Trascurando i rari riferimenti a Pasolini nel lungo poemetto *La libellula*, pubblicato per la prima volta su *Civiltà delle macchine* nel 1958 e in seguito sul *Verri* nel 1963, bisognerà attendere la morte del poeta; dopo sette anni di silenzio poetico, tra il 1979 e il 1981 esce *Impromptu*. Il poemetto costituisce una 'polemica antiborghese'⁵⁸ che si colloca cronologicamente dopo gli anni delle rivoluzioni giovanili e questo spinge Rosselli a fare i conti con nuovi contenuti, influenzati dagli avvenimenti storico-sociali. Il rinnovato interesse per la classe proletaria e operaia diventa una guida verso una maggiore chiarezza tematica ed espressiva, anche se, come scrive Niva Lorenzini, Rosselli continua a parlare 'per sé, per i traumi che la segnano'.⁵⁹ Si tratta di un'idea originale e improvvisa, che Amelia Rosselli, come ricorda l'amico Renzo Paris,⁶⁰ considera una delle sue manifestazioni poetiche preferite. Nonostante il già citato tema del *lapsus*, è bene considerare il poemetto proprio partendo dalla sua originalità: 'Il lapsus [...] non è qui tanto nel soggetto|autrice, pur con tutto il suo scaltro armamento, quanto nella parola stessa, affrancata almeno in parte dalla normativa convenzionale, direi per una specie di alienazione in positivo, e restituita a una condizione autonoma, autoinventiva'.⁶¹

Così come in *Diario ottuso*,⁶² qui viene lasciato spazio a un nuovo tipo di consapevolezza. La vita scorre come un flusso e, come scrive proprio Rosselli, 'è un pozzo vuoto e va rispettato il suo vuoto'.⁶³ *Impromptu* e *Diario ottuso* condividono questo andamento fluido e vitale, in cui si assiste al passaggio progressivo da un "prima" a un "dopo". Rimangono lapidarie affermazioni contenute nel *Diario*, come 'L'ordine è disfatto e la vita non è fatta'⁶⁴ oppure 'Nessun ponte ostacolava la sua andata ma il suo ritorno era frastagliato di disinterrate mine, e molti piccoli ponti grigiastri collassavano nelle rupi bidestre, maldestre, asciutte, tetre'.⁶⁵ La spontaneità del cambiamento è qui uno dei tratti caratteristici, tanto da rendere il risultato un modello indiscusso di libertà espressiva. Molto indicata la metafora del 'tappeto di

⁵⁷ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1976, p. 41.

⁵⁸ Sermini, 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi', cit., p. 179.

⁵⁹ Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 159.

⁶⁰ Paris, *Miss Rosselli*, cit., p. 43.

⁶¹ G.P. Baroni, 'Impromptu. Notizie sui testi', in: Rosselli, *L'Opera poetica*, cit., p. 1416.

⁶² *Diario ottuso* risale all'autunno-inverno 1968, ma fu pubblicato per la prima volta sulla rivista *Braci*, n. 7, marzo 1983; apparve poi in volume presso Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990, e in seguito per le Edizioni Empiria, Roma, 1996.

⁶³ A. Rosselli, *Diario ottuso*, in: A. Rosselli, *La Libellula e altri scritti*, Milano, SE, 2010, p. 83.

⁶⁴ Ivi, p. 98.

⁶⁵ Ivi, p. 99.

Aladino⁶⁶ per evidenziare in modo ingenuo, infantile, ma estremamente efficace, il senso profondo che scaturisce anche dalla lettura di *Impromptu*. Si tratta di un modo di esprimersi cangiante. L'andamento cinematografico del poemetto ha una grande importanza per la presenza dell'immaginario e la tecnica tipicamente pasoliniani, tanto da meritare il Premio Pasolini nel 1981.

Si passa rapidamente da un termine all'altro, da 'toiletta' a 'toilette', oppure si assiste ad accostamenti desueti e inaspettati, come accade in 'il grano di turco', e ancora all'utilizzo di parole poco chiare come 'blé' o 'tank - tango'. Da questo si evince come Amelia Rosselli cerchi di rendere a poco a poco comprensibile il senso della sua poesia, senza di fatto spiegarlo apertamente.

I versi sono complessi proprio perché il lettore si trova imbrigliato nella fitta rete di significanti e di suoni scaturiti dalla penna dell'autrice, esempio estremo di come riesca a rendere 'politica'⁶⁷ la propria lirica:

Impromptu dunque non è solo musica ma quanto guarda e accoglie la fisicità dell'evento facendo di questa accoglienza innanzi tutto concretezza e curo: rapidità di contadino che protegge le sue colture dalla grandine [...] l'intero poema è attraversato da bagliori di un disastro, forse tutto è già accaduto, la battaglia perduta, le macerie, il fiume straripato, l'epidemia, ma l'impressione è che proprio chi è stato testimone, chi viene sospinto verso i confini sia in grado di raccontare e in questo racconto comprendersi e comprendere, quasi fosse un coro fuso nella sola voce dell'eroe.⁶⁸

L'elemento innovativo di *Impromptu* è da ricercarsi proprio nella sua linearità. Si tratta di un testo coeso e fluido, che scivola dall'inizio alla fine con facilità. Anche l'uso degli enjambement aiuta a legare i versi o addirittura le strofe, così come le diffuse rime al mezzo incentivano la dinamicità del ritmo. Gabriella Palli Baroni definisce i versi di *Impromptu* 'cellule sonore',⁶⁹ in una prospettiva "vivificante" del poemetto stesso, che acquista progressiva vitalità; è un testo ricco di ripetizioni, variazioni e accumuli, ma contiene anche numerose metafore. Inoltre, alcuni esempi costituiscono una vera e propria dichiarazione di poetica:

Nel verso impenetravi la
tua notte, di soli e luci
per nulla naturali, quando

l'elettrico ballo non più
compaesano distingueva tra
chi era fermo, e chi non
lo era. Difendo i lavoratori
difendo il loro pane a denti
stretti caccio il cane da

questa mia mansarda piena
d'impenetrabili libri buoni
per una vendemmia che sarà
tutta l'ultima opera vostra
se non mi salvate da queste
strette, stretta la misura
combatte il soldo e non v'è

⁶⁶ Ivi, p. 1417.

⁶⁷ Cfr. S. Giovannuzzi, *La Libellula. Amelia Rosselli e il suo poemetto*, in: idem (a cura di) *Amelia Rosselli. Un'apoteosi alla ricerca del linguaggio universale*, cit., pp. 45-54.

⁶⁸ Baroni, 'Impromptu. Notizie sui testi', cit., pp. 1421-1422.

⁶⁹ Rosselli, *L'Opera poetica*, cit., p. 1431.

sole ch'appartenga al popolo!⁷⁰

Finalmente si mostra il senso stesso della poesia popolare rosselliana, un debito ancora una volta da collegare alla produzione pasoliniana, ma anche al modello fornito da Rocco Scotellaro, 'sua Bibbia di gioventù'.⁷¹

L'autrice rifiuta il desiderio di gloria poetica, di cui accusa invece Pasolini, che infatti viene qui richiamato come emblema della polemica, un'abile mossa per criticare il poeta ormai defunto, ma anche per evidenziarne i meriti. *Impromptu* mette in luce come si desideri partire proprio da Pasolini per superarne addirittura alcuni valori, giungendo a una profonda denuncia della società falsa e corrotta nata nonostante il Sessantotto.

Leggendo alcuni versi di Pasolini: 'Come i poveri, mi attacco / come loro a umilianti speranze', 'io sento che tu manchi, sole',⁷² si nota una terminologia influenzata profondamente da temi già cari al poeta e questo è reso ancora più chiaro dalla dichiarazione degli intenti di *Impromptu*: 'Difendo i lavoratori / difendo il loro pane a denti / stretti'. Come ricorda Sermini, 'l'umanità nella poesia rosselliana ha tutta la fragilità delle cose terrene [...] sia esso "erba" o "grano"'.⁷³ I termini vegetali sono abilmente disposti lungo l'intero poemetto; una presenza assidua volta ad affermare la miseria della condizione umana. Questa rinnovata consapevolezza, può essere rilevata anche nel già citato *Diario*, dove si legge: 'la fuga si tramutava in straziante disordine vegetale e animale'.⁷⁴ Rosselli fonde la cronaca con l'aspetto onirico, per cui non è chiaro 'dove finiscano i fatti e dove cominciano i pensieri'.⁷⁵

Tutto questo richiama numerose analogie con *Le Ceneri di Gramsci*:

Ah, non è nel sentimento
del popolo questa sua spietata Pace,
quest'idillio di bianchi uragani. Assente
è da qui il popolo: il cui brusio tace
in queste tele.⁷⁶

Ragazzi romanzi sotto le palpebre
chiuse cantano nel cuore della specie
dei poveri rimasta sempre barbara
a tempi originari, esclusa dalle vicende
segrete della luce cristiana,
al succedersi necessario dei secoli.⁷⁷

Ne *L'Appennino* si leggono espliciti riferimenti ai 'ragazzi romanzi', ai 'poveri' e a quella 'gioventù interrotta' di cui sembra voler occuparsi anche Amelia Rosselli. Pasolini parla di 'tempi originari' verso i quali non sarà più possibile tornare. Il punto focale di questa rivoluzione è da ricercarsi ancora una volta proprio nella lingua.

⁷⁰ A. Rosselli, *Impromptu*, in: eadem, *L'opera poetica*, cit., pp. 673-674.

⁷¹ L. Barile, 'Molto perfezionista e un po' smemorata', in: Venturini & De March (a cura di), *Amelia Rosselli*, cit., p. III.

⁷² P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, introduzione di C. Graz, con un saggio di G. d'Elia, Milano, Garzanti, 1995.

⁷³ Sermini, 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi', cit., p. 182.

⁷⁴ Rosselli, *Diario ottuso*, cit., p. 99.

⁷⁵ A. Berardinelli, prefazione ad A. Rosselli, *Diario ottuso (1954-1968)*, Roma, Istituto Bibliografico Napoleone, 1990, ora in: Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1457.

⁷⁶ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 27.

⁷⁷ Ivi, p. 11.

Durante la ricerca di un linguaggio recante accenni paesani e umili, si nota anche un'adesione diretta alle pagine di Scotellaro che, come ricorda Sara Sermini, 'sceglie di farsi carico della miseria dei suoi conterranei',⁷⁸ i contadini della Basilicata. Antonella Anedda scrive in proposito: 'Scotellaro incarna la possibilità di un'azione in cui il fare politico non sia diviso dal fare poetico. Per lui povertà non è una parola astratta ma una realtà, quella del Sud, con cui Amelia vuole confrontarsi in un desiderio di partecipazione sintetizzato da una frase "*I know I am made for action*".⁷⁹ Lo stesso poeta Giovanni Giudici sottolinea l'intensità del rapporto tra i due, tanto da affermare che 'se Rocco non fosse morto così presto [...] Amelia avrebbe forse avuto un meno triste destino'.⁸⁰ Grazie all'appoggio di Scotellaro, la Rosselli sarà in grado di "ascoltare" per la prima volta 'i pastori ammoliti nelle giacche, | le vigne scarmigliate e le greggi'⁸¹ e 'avrà modo di osservare da vicino quella vita di campagna che ancora "allora veniva idealizzata"'.⁸²

Questo avviene in piena analogia con l'influenza e mediazione di Pasolini e non solo. Infatti Amelia Rosselli, fin dalla fine degli anni Quaranta focalizza la propria attenzione su alcuni opuscoli del periodico *Comunità*, diretto da Adriano Olivetti che, nel secondo dopoguerra, cerca di dare una forma a un'idea di "Comunità concreta", da lui intesa come via umanistica di ricostruzione dell'*humana civilitas* [...] Amelia Rosselli ottiene il suo primo impiego *part-time* per Adriano Olivetti a Roma, dove a partire dall'autunno del 1949 parrebbe occuparsi personalmente della traduzione di questo tipo di materiale informativo'.⁸³

Dal modello di Scotellaro quanto di Pasolini, la poetessa trae esempi che si adattano soprattutto all'oralità, in modo da avvicinarsi a un bacino popolare molto più ampio. Nello specifico, la comunicazione direttamente rivolta a Pasolini è resa esplicita dall'uso del pronome informale 'tu', con il quale non si sta solo replicando il rapporto tra il poeta e Antonio Gramsci, ma viene anche esaltata l'amicizia:

Davvero mi torturi?
e davvero m'insegni a non
torturare la mente in agonia
d'altri senz'agonia, ma mancanti
al sole di tutti i splendidi
soldi che hai riconosciuto
nella Capitale del vizio

Che era Roma? E tu frassine
oh lungo fratello d'una volta
chiamato Pierpaolo, un ricordo

soltanto ho delle tue vanaglorie
come se in fondo fosse l'ambizione

a gettare l'ultimo sguardo
dall'ultimo ponte.⁸⁴

⁷⁸ Ivi, p. 49.

⁷⁹ Anedda, 'Introduzione', cit., p. V.

⁸⁰ G. Giudici, 'Per Amelia, l'ora infinita', prefazione in A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1997, p. VIII.

⁸¹ R. Scotellaro, *L'acqua piovana*, vv. 13-14, in: idem, 'Due poesie', *Comunità*, IV, 6 (gennaio-febbraio 1950), p. 63.

⁸² Sermini, 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi', cit., p. 47.

⁸³ Ivi, p. 36.

⁸⁴ Rosselli, *Impromptu*, cit., pp. 674-675.

‘Lungo fratello di una volta’ è un verso che richiama certamente Gramsci, ‘l’umile fratello’. Anche in quel caso si trattava di un dialogo tra defunti; Pasolini immaginava un incontro con Gramsci, descritto come ‘giovane’, ‘umile fratello’, che con la ‘magra mano / delineavi l’ideale che illumina’.⁸⁵ Anche per Rosselli, il poeta defunto viene trasfigurato all’interno del contesto della capitale, dove ‘tutto tremolante’ veste i panni della guida, come un “nuovo Gramsci”.

Il poemetto è anche una fucina entro la quale sperimentare un nuovo plurilinguismo che alimenta i significati profondi delle parole. Pasolini diventa quasi un vegetale, un ‘frassine’, termine che rimanda al nome di una villa in toscana di proprietà della famiglia Zabban, nella quale Amelia era rimasta per un breve periodo nel 1946. Riflettendo su quanto doppio significato, è possibile soffermarsi sul corrispettivo inglese del frassino, *ash-tree*, connesso alla morte, come dimostrato da Annovi, passando attraverso il termine cenere, altro rimando a *Le Ceneri di Gramsci*, riletto come modello per *Impromptu*. Al contempo, si tratta di una poesia sepolcrale, una sorta di piccolo epicedio funebre in morte di Pasolini, che sopravvive grazie all’‘ambizione’. Altri riferimenti importanti sono contenuti nel *Pianto della scavatrice*.⁸⁶

Rinnovato dal mondo nuovo,
libero - una vampa, un fiato
che non so dire, alla realtà

che umile e sporca, confusa e immensa,
brulicava nella meridionale periferia,
dava un senso di serena pietà.⁸⁷

Il pianto della scavatrice è di certo un testo caro a Rosselli, sia per i contenuti che per il lessico. Il paesaggio è spoglio, quasi mostruoso. Da qui, certamente si deduce il perché lei abbia potuto apprezzare a pieno questa poesia, scegliendo in parte di ereditarla, come si può vedere da parole come ‘fango’, ‘soli’, ‘polvere’. Per quanto riguarda i versi successivi, Emanuela Tandello interpreta la descrizione rosselliana come una *nekuia*:

Questa notte con spavaldo desiderio
scesi per le praterie d’un lungo fiume
impermeato d’antiche abitudini
ch’al dunque ad un segnale indicavano

melma, e fiato. Solo sporcizia
sì, vidi dall’ultimo ponte [...] ⁸⁸

Poco prima della catabasi, si legge come il poeta morto sia impegnato a ‘gettare l’ultimo sguardo dall’ultimo ponte’, un incontro postumo che mira a tenere in vita Pasolini per mezzo della poesia; lo spirito sopravvive proprio per continuare a giudicare con occhio critico la ‘sporcizia’ della ‘Capitale del vizio’, un incontro *post mortem* che acquista le caratteristiche di una rievocazione. Quello sguardo, tanto profondo e analitico, serve ora più che mai ad Amelia Rosselli per discernere il panorama romano dall’estremità dell’‘ultimo ponte’. Sembra chiaro che il modello acquisti maggiore pregnanza proprio dopo la morte del poeta, necessaria per renderlo una sorta di guida

⁸⁵ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 66.

⁸⁶ Ivi, cit., pp. 89-112.

⁸⁷ Ivi, p. 96.

⁸⁸ Rosselli, *Impromptu*, cit., p. 675.

ultramondana. Nella terza strofa il lettore sembra trasportato in un'altra poesia di Pasolini, *Quadri Friulani*,⁸⁹ nella quale viene messa in luce la differenza tra la passeggiata serale romana e quella friulana:

Senza cappotto, nell'aria di gelsomino
mi perdo nella passeggiata serale,
respirando - avido e prostrato, fino

a non esistere, a essere febbre nell'aria
la pioggia che germoglia e il sereno
che incombe arido su asfalti, fanali,

cantieri, mandrie di grattacieli, piene
di sterri e di fabbriche, incrostati
di buio e di miseria...

sordido fango indurito, pesto, e rasento
tuguri recenti e decrepiti, ai limiti
di calde aree erbose [...]⁹⁰

Leggendo questi versi, si può evincere quanto l'autrice sia legata a tale terminologia; da un lato si ha la 'notte' e dall'altro la 'passeggiata serale'. Il 'lungo fiume' di cui fa menzione la poetessa è certamente il Tevere; sembra che la volontà sia quella di ripercorrere i passi del poeta in una prospettiva più tetra, più disincantata. Quello che in Pasolini è 'avidamente e prostrato' diventa 'spavaldo desiderio', da 'fango indurito' si passa alla 'melma'.

Per concludere con un ultimo esempio, procedendo con la lettura del poemetto, si ritrova nella strofa numero xi un riferimento artistico:

Che è e rimane curva nel salotto
borghese del campo squadrato
dal pittore in borghese.⁹¹

La ricorrenza del termine 'borghese' in *Impromptu* è un chiaro rimando a Pasolini, definito dallo stesso Siti: 'borghese ma povero come i poveri'.⁹² Inoltre, qui il riferimento, espresso con la polisemia del termine 'borghese', da un lato inteso come classe sociale e successivamente come modo di apparire, sembra ripreso dalla poesia *Picasso*, già citata in precedenza, dove Pasolini descrive una 'borghese esperienza'. 'Il salotto' è un contesto in cui arte e politica si fondono, lasciando trasparire una critica rivolta all'incoerenza di coloro che si autodefiniscono paladini della voce popolare, un tema che contraddistingue l'intero poemetto rosselliano. In questo 'l'intellettuale [...]' è in sintonia col popolo finché resta fedele al proprio negativo: la polemica è contro la svalutazione dell'arte grande-borghese da parte della cultura di sinistra'.⁹³

6. Conclusione

Quando Pasolini termina di descrivere la poetica del *lapsus*, afferma di non aver mai letto nulla di paragonabile alla produzione della poetessa: 'Direi che non mi sono mai imbattuto, in questi anni, in un prodotto del genere, così potentemente amorfo, così

⁸⁹ Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, cit., pp. 51-61.

⁹⁰ Ivi, p. 53.

⁹¹ Rosselli, *Impromptu*, cit., p. 684.

⁹² Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 237.

⁹³ Ivi, p. 234.

oggettivamente superbo'.⁹⁴ Con questo binomio il poeta spiega la scrittura di Amelia Rosselli come un caso letterario da approfondire. 'Amorfo' è un aggettivo di derivazione greca, ottenuto dall'unione di α privativo e il termine μορφή, 'forma', intuizione che mira a spiegare una scrittura magmatica attraverso una metafora fisica. La terminologia di cui si serve la poetessa, la sua lingua versatile, contemporaneamente adatta e inadatta, dimostra una duttilità simile a quella ottenuta dalle aggregazioni di sostanze non ancora cristallizzate. Pasolini però utilizza anche il termine 'superbo', *superbus*, aggettivo dal valore positivo quando identifica qualcosa di superiore rispetto alla norma, ma anche negativo se legato all'aggressività e all'arroganza. Interessante questa rapida disamina pasoliniana volutamente ambigua per definire una poetessa fuori dal comune, che sarà legata per sempre a questa prima analisi critica.

Nel corso di questo articolo si è cercato di dare spazio alla produzione rosselliana e al parallelismo con Pasolini; scavando a fondo in questo rapporto non sempre facile, si è messo in evidenza come Rosselli in un primo tempo subisca l'influsso del "maestro", che rimane sempre molto presente nella sua poetica perfino dopo il suo assassinio, malgrado alcuni cali di intensità. Nonostante questo, riesce a servirsi per l'ultima volta di Pasolini attraverso il poemetto *Impromptu*, nel quale vengono fusi i temi dell'ultima produzione rosselliana. In Amelia Rosselli sopravvive un'intera tradizione, talvolta resa irriconoscibile dalle costanti manipolazioni: 'La poesia di Amelia Rosselli è dunque quanto di più lontano esista da una poesia astratta; è il prodotto di una contraddizione e di un desiderio che nascono dalla promessa [...] di un'altra storia, mai davvero realizzata né realizzabile, e tuttavia nutrita di speranza'.⁹⁵

Parole chiave

Pier Paolo Pasolini, Amelia Rosselli, lapsus, eredità

Riccardo Collina nasce a Lugo nel 1996; dopo la laurea in Lettere presso l'università di Bologna, i suoi interessi continuano a focalizzarsi sulla letteratura del Novecento, di cui ha approfondito soprattutto la figura di Pier Paolo Pasolini sotto la guida Marco Antonio Bazzocchi e Francesco Carbognin. Nel 2022 ha partecipato al convegno 'Corpo, rito, parola. Il teatro di Pier Paolo Pasolini' svoltosi a Lecce, con un contributo dal titolo "Incantati rumori. Il tema del silenzio nell'opera di Pier Paolo Pasolini". Attualmente è docente di materie letterarie e latino presso i licei del ravennate.

Studioso indipendente
via Giacomo Gessi 12/b
48011, Alfonsine (Ra) (Italia)
riccardocollina1996@gmail.com

SUMMARY

"Nel verso impenetravi la | tua notte"

Notes for a Pasolinian heritage in Amelia Rosselli's verses

Amelia Rosselli and Pier Paolo Pasolini represent two of the most relevant characters of the second half of the Italian twentieth century. Their diversity and independence, as opposed to other cultural and literary perspectives of that time, are significant and allow for an interesting comparison, particularly with regard to their poetic contexts.

⁹⁴ P.P. Pasolini, 'Notizia su Amelia Rosselli', cit., p. 69, (vd. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meridiani Mondadori, p. 2418).

⁹⁵ E. Tandelio, 'La poesia e la purezza. Amelia Rosselli', in: Rosselli, *L'Opera poetica*, cit., p. xxxix.

Pasolini is always studied as a “complete” intellectual, while Rosselli is recognised as the poet of lapsus and trilingualism. The essay intends to analyse some noteworthy aspects of the relationship between them, starting from Pasolini’s role in introducing Rosselli to the public and proceeding to interpret Pasolini’s presence in several key passages of Amelia Rosselli’s work, from *Variazioni belliche* to *Impromptu*. The alleged dependence of Amelia Rosselli regarding the Pasolinian lexicon will be discussed. Pasolini couldn’t help but be astonished by her ability and diversity, even if he himself commits some mistakes of simplification, maybe caused by the excessive rush to be considered as the discoverer of an exceptional poet.

L'arte del processo nella narrativa di Anna Banti*

Tutti loro mi hanno assassinata,
tutti, e fingono di non saperlo.
(Arthur Schnitzler, *La signorina Else*)

Sonia Rivetti

'Gli racconterò distesamente il fatto come è seguito'

Sono al parco. Mi sento male, nel senso che mi sento svenire... non solo per il dolore fisico, ma per lo schifo... per la rabbia... per l'umiliazione... per le mille sputate che mi sono presa nel cervello... Per lo sperma che mi sento uscire. Appoggio la testa a un albero... mi fanno male anche i capelli. Certo, me li tiravano per tenermi ferma la testa. Mi passo la mano sulla faccia... è sporca di sangue. Alzo il bavero della giacca e cammino. Non so dove sbattere, non so dove andare. Cammino, non so per quanto tempo. Poi, senza accorgermi, mi trovo davanti al palazzo della Questura. Sto appoggiata al muro della casa di fronte... guardo quel portone, vedo la gente che va e che viene... poliziotti in borghese, poliziotti in divisa... Penso a quello che dovrei affrontare se entrassi. Penso alle loro domande. Penso alle loro facce... ai loro mezzi sorrisi... Penso e ci ripenso.
Poi mi decido.
Torno a casa.
Li denuncerò domani.¹

Lo scriverà lei stessa, la vittima, l'attrice Franca Rame, il verbale dell'interrogatorio. Lo intitolerà *Stupro*, avrà la forma del monologo, e lo porterà sul palcoscenico nel 1975, a due anni di distanza dalla sera del 9 marzo 1973, quando viene rapita da un gruppo di uomini, sbarrata in un camioncino e violentata. Perché solo in quello spazio di creazione, mentre le indagini vengono aperte chiuse insozzate e i colpevoli mai consegnati, la giustizia pare trionfare. Insostituibile potere dell'Arte. Rimetterci al mondo una seconda volta. Immacolati.

Questo invece è un vero e proprio verbale di interrogatorio, quello di Artemisia Gentileschi, svoltosi il 28 marzo 1612:

Examinata fuit Romae in domo suae solitae habitationis sita e conspectu domus seu Hospitalis Sancti Spiritus subtus Montem per Magnificum et Excellentem Dominum Franciscum Bulgarellum etc. meque etc. Domina Artimitia filia Domini Horatii Gentileschi pictoris cui delato iuramento veritatis dicendae et per eam suscepto tactis etc. fuit per Dominum.

Interrogata an sciat ipsa examinata causam propter quam ad presentem examinanda sit.

Respondit: Io mi vado imaginando perché causa Vostra Signoria mi voglia esaminare perch'io ho visto da alcuni giorni in qua alcuni andamenti di mio padre e ch'ha fatto carcerar una

* Ringrazio tutte le bibliotecarie e i bibliotecari che mi hanno accompagnata nella paziente ricerca di Anna Banti, in particolare Elena Baldoni e Francesca Palmieri della Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo.

¹ Si tratta della stesura definitiva dattiloscritta di Franca Rame del monologo *Lo stupro* depositata all'Archivio Franca Rame Dario Fo (pp. 3-4).

pigionante che stava nell'appartamento di sopra chiamata Tutia quale ha trattato contra di me un tradimento tenendo mano a farmi vittuperare.²

Franca e Artemisia, due donne separate dai secoli, unite dall'oltraggio. Il 6 maggio del 1611 Artemisia, diciottenne, viene violentata da Agostino Tassi, maestro di prospettiva. Un anno dopo la violenza, Orazio Gentileschi, il padre di Artemisia, ottiene l'istruzione di un processo contro lo stupratore, che se la cava con qualche mese di carcere.

Dobbiamo attendere il Novecento affinché una donna, la terza del nostro discorso, la scrittrice Anna Banti, porti per la prima volta sul banco della narrazione la *cause célèbre* della Gentileschi: il romanzo *Artemisia* (1947). Ma l'episodio è frammentato, confuso, dolorosissimo, seduto sulle macerie della Seconda Guerra Mondiale da cui il romanzo deve risorgere. Allora, forse, come suggerisce Franca Rame, bisogna ordinarlo, chiarirlo, vivificarlo dalle assi del palcoscenico. Si passerà dunque alla seconda fase del dibattito, alla riduzione teatrale di *Artemisia*, che nell'ottobre del 1963, spalancato il sipario del Politeama genovese, si prepara alla Corte Savella perché 'sia a pieno informata del tutto'.³ Esponiamo però i fatti con precisione.

L'interesse di Anna Banti per Artemisia Gentileschi risale all'agosto 1939.⁴ Un interesse artistico, prima che letterario. Non dobbiamo infatti dimenticare che Anna Banti nasce come storica dell'arte sotto il suo vero nome di Lucia Lopresti, e che si dedica alla storia della pittrice anzitutto come ricercatrice degli atti del processo Gentileschi-Tassi.⁵

Nella primavera del 1944 il romanzo è alle ultime battute. Il bombardamento tedesco del Lungarno arriva a colpire la casa dell'amico a cui Anna Banti affida il manoscritto, che va così perduto per sempre: 'Non guardavamo più il cielo, razzolavamo cogli occhi fra le tenebre verso l'angolo di via Guicciardini, come pezzenti fra la spazzatura'.⁶ Anna Banti resiste, e tra l'estate del '44 e quella del '47 rimette in piedi il romanzo.

'Non piangere'. Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbarcata pressante. Non alzo la testa. 'Non piangere': la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino. Poche cose esistono per me in quest'alba faticosa e bianca di un giorno d'agosto in cui siedo in terra, sulla ghiaia di un vialetto di Boboli, come nei sogni, in camicia da notte. Dallo stomaco alla testa mi strizzo in lagrime, non posso farne a meno, in coscienza, e ho il capo sulle ginocchia. Sotto di me, fra i sassolini, i miei piedi nudi e grigi; sopra di me, come le onde su un affogato, il via vai smorto della gente che sale e scende l'erta da cui vengo, e che non può curarsi di una donna accoccolata in singhiozzi. Gente che alle quattro del mattino si spinge come gregge spaurito a mirare lo sfacelo della patria, a confrontare colla vista i terrori di una nottata che le mine tedesche impiegarono, una dopo l'altra, a sconvolgere la crosta della terra. Senza rendermene conto, piango per quello che ciascuno di loro vedrà dal Belvedere, e i miei singhiozzi seguitano a bollire, irragionati, balenandoci, pazze festuche, il ponte Santa Trinita, torrioni dorati, una tazzina a fiori in cui bevevo da piccola. E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono 'non piangere' mi tocca in fretta come un'onda che s'allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria,

² E. Menzio (a cura di), *Atti di un processo per stupro*, in: A. Gentileschi, *Lettere*, con un saggio di A.-M. Boetti e uno scritto di R. Barthes, Milano, Abscondita, 2004, p. 16.

³ Ibidem.

⁴ Cfr. A. Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 205.

⁵ Su questo aspetto, si legga B. Montagni, 'Quando Anna Banti si firmava Lucia Lopresti: 1919-1929, un decennio di scritti d'arte', in: *Studi italiani*, VI, 1 (1994), pp. 95-106.

⁶ A. Banti, 'Le veglie di Pitti', in: *La Patria*, 10 agosto 1947, p. 3.

e in questa forma gli presto orecchio. Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa.⁷

L'Addolorata è Anna Banti, ritratta nella duplice veste di *displaced person* e di scrittrice che ha perduto il suo manoscritto. I tedeschi l'hanno spogliata di una casa e di un'identità. La vita, la distruzione operata dalla guerra, entra nel processo di scrittura. Accolta, trova lo Stile. E lo Stile è, nel mezzo di una umanità lacerata e muta, una voce di ragazza che la invita a non piangere: 'è l'accusata che non si stanca di sollecitare l'unico testimone favorevole'.⁸ L'autrice, raggiunta dal suo personaggio, si mette a dialogare con lei 'nella figurazione di un processo memoriale'.⁹ Ricorda, ascolta, corregge, stringe destini di donne passate e future, in ultimo apre la stanza letteraria se non alla cancellazione, almeno alla gestione del dolore:

Per quante forme, per quanti modi diversi possa esprimersi il dolore di una intattezza violata, Artemisia me lo fa intendere in quest'aria di sacrificio e di pericolo che fomenta, con i rimpianti di tutti, il suo rimpianto di risuscitata invano. La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo integro e non può capacitarsi in eterno di averla perduta. Per tutta la vita essa si adopra a sostituirla con un'altra, più alta e più forte, ma il rimpianto di quell'unica restò: mi pareva, con quei fogli scritti, d'averlo quietato. Ora ritorna più intenso che mai, con un moto di relitto che appare e dispare sull'onda che lo porta, e, a momenti, sembra che l'acqua limpida l'abbia digerito. Scottata mille volte al bruciore dell'offesa, mille volte Artemisia si fa indietro e prende fiato per lanciarsi di nuovo nel fuoco. Così usava un tempo, così usa oggi con me.¹⁰

Il romanzo prende avvio dall'infanzia di Artemisia in cui campeggia la figura di Cecilia Nari. L'amica gracile, che non mette piedi fuori dalla camera, che s'annoia quando Artemisia racconta di pretendenti ricchi: 'Forse per questa smorfia, resa più delicata e altera dal soffio dell'adolescenza, Artemisia disse segretamente addio a Cecilia, un anno dopo, che in primavera 's'era fatta donna' e si cingeva stretta sotto il piccolo seno, come le ragazze casigliane'.¹¹

"Agostino veniva tutti i giorni, no?".¹² È abilissima Anna Banti a rinfrescare la vita romana del Seicento, la Roma caravaggesca. Orazio che dipinge in silenzio, Artemisia che impara accanto a lui, ma non ha il senso della prospettiva sicché s'ingaggia il Tassi per insegnargliela. E soprattutto l'uscio di casa sempre aperto per i cavalieri e i mercanti che vengono a comprare i quadri. Quando affiora la vera intenzione di Agostino Anna Banti non può più parlare per lei:

'Eravamo da soli in sala. Madonna Tuzia batteva il tagliere in cucina. Dissi, ho la febbre, lasciatemi stare. Disse, ho più febbre di voi; e mi prese per mano, volle che andassimo avanti e indietro passeggiando: l'uscio della mia camera era aperto. Mi tenne a forza sul letto con le pugna e coi denti, ma io avevo visto sulla cassa il coltellino di Francesco, mi allungai, lo agguantai, e menavo di sotto in su, tagliandomi la palma. [...]. Dopo, tutte le volte facevo sangue e Agostino diceva ch'ero di povera complessione.'¹³

⁷ Banti, *Artemisia*, cit., pp. 1-2.

⁸ Ivi, p. 16.

⁹ M. Zancan, "'Artemisia' di Anna Banti", in: A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana*, vol. 16, *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, p. 195.

¹⁰ Banti, *Artemisia*, cit., p. 16.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² Ivi, p. 12.

¹³ Ivi, p. 15.

Sarebbe il momento di scrivere del processo, di quello che accade dopo la denuncia di Orazio, che, traboccante di collera, parte per Frascati perché non vuole vedere Artemisia.

‘Dalla finestra di Corte Savella vampe di caldo, mosche, guaiti e litigi dei mendicanti in istrada per i rifiuti della minestra dei carcerati. Accanto avevo il lezzo dei due birri, colle corde e i legni della tortura ancora in mano. Uno era pietoso, gli lagrimava un occhio. Sapevo anche, senza guardarlo, che la mascella di Agostino tremava. Non m’importava di sposarlo e neppure di essere disonorata, come dicevano. Fu allora che raccontai tutto quello che era successo, tutto: per filo e per segno...’¹⁴

Tutto è sbrigativo. Artemisia che lancia un grido liberatorio: “Questo è l’anello che tu mi dai, queste sono le promesse!”¹⁵ Il giovane aiuto cancelliere che trascrive la deposizione sbigottito. Il giudice che sorride della sceneggiata, ‘pensava che le donne sono tutte eguali, tutte...’¹⁶ Anna Banti che fa atto di penitenza: ‘Non importa, Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrissi, non era vero’.¹⁷ Non ha memoria Anna Banti, anzi non vuole averla. Perché quello che le sta a cuore è un’altra violenza, una violenza in figura:

Era mattina alta quando diede le ultime pennellate al gran quadro [...]. Il lino bianco, dipinto, suggeriva il bucato e il sangue non formava più che gioiosi nastri di porpora: quando Anastasio entrò. Veniva per l’ultima posa di controllo e quietamente si sdraiò nella solita posa affaticata, sulla sua cuccia [...]. ‘Bisogna colpire qui’ disse [Artemisia] con voce cui il riso recente non concedeva che un tremito di malaugurio; e appuntava un dito marmoreo e nocchieruto, dall’unghia quadrata, sulla gola dell’uomo. Il quale, da reverso che era al modo consueto, con uno sforzo goffo si raddrizzò di colpo.¹⁸

Con mezzi più alti, quelli del lavoro congeniale, *Artemisia* di Anna Banti (ri)scrive il suo processo. Nella tela *Giuditta che decapita Oloferne* (1620 circa), commissionata dal granduca Cosimo II di Toscana, dove la pittrice si trasferisce a chiusura del caso, introdotta dallo zio Aurelio Lomi, al séguito del marito Pierantonio Stiattesi, impostole dal padre per riparare allo scandalo, non troviamo più un’Artemisia sottomessa e umiliata da ripetute visite ginecologiche pubbliche e da cordicelle legate intorno alle dita e poi strette per spingerla a dichiarare la verità. La verità è un’Artemisia/Giuditta risoluta e sensuale nel suo abito di damasco scollato, che impugna nella destra una spada lasciando che essa scorra perpendicolare nel collo di Agostino/Oloferne disteso sul letto, il quale, lottando con l’ancella che gli tiene fermi i polsi, sistema le braccia in una posizione tale da riprodurre le gambe aperte di una donna “svergognata”.

La spada occupa il centro del quadro, cristallina, affinché rifulga la firma posta orgogliosamente: ‘EGO ARTEMITIA / LOMI FEC.’. Che lo sappiano tutti. È Artemisia a uscire vittoriosa dal processo. Ha ucciso un uomo, e lo ha ucciso con il talento della pittura, ‘riscontra[ndo]’, come scrive Longhi, ‘che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di goccioline a volo lo zampillo centrale’.¹⁹ Per questo non sarà condannata, ma celebrata: ‘un mito, della donna artista’.²⁰

¹⁴ Ivi, pp. 14-15.

¹⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ivi, pp. 44-45.

¹⁹ R. Longhi, ‘Gentileschi padre e figlia’, in: *L’Arte*, XIX, 1916, p. 258.

²⁰ E. Cecchi, ‘Ha scelto Artemisia perché la oltraggiarono nell’onore’, in: *L’Europeo*, 25 gennaio 1948, p. 10.

Il dramma di Artemisia, in tre atti, dove 'Anna Banti', fa notare Margherita Ghilardi, 'sembra divenuta a un tratto così loquace',²¹ viene inizialmente pubblicato su *Botteghe oscure* nel 1959, ha una trasmissione radiofonica sul Terzo Programma l'anno successivo,²² poi sempre nel 1960 esce in volume per Mondadori col titolo *Corte Savella*. Solo nel 1963 Luigi Squarzina, direttore dello Stabile di Genova, decide di portarlo in scena.²³

Cosa trascina Anna Banti dal romanzo al teatro, 'grazioso, fine, ricco di ingegnosi partiti decorativi'?²⁴ È lei stessa a chiarirlo nell'*Avvertenza*:

Tale, la tentazione cui ho ceduto scrivendo per il teatro una nuova *Artemisia* dove le ipotesi di verosimiglianza si serrano con maggiore accanimento intorno al 'vero' indiscutibile di un processo – con tanto di verbali autentici, parola per parola – di violenza carnale. In effetti, troppo crudele mi diveniva, via via che il romanzo mi si allontanava nel tempo, la decisione (letteraria o poetica, non so) di filtrare attraverso lo schermo della pagina la voce viva della mia protagonista che pure avevo raccolta, in grida di dolore, nella grafia turbata del cancelliere di Corte Savella.²⁵

Dunque, un tribunale intero e vivo, dove per ogni attore è indicato il dialetto in cui si esprime. E Anna Banti questa volta si tira fuori, 'spettatrice tra gli spettatori'.²⁶

Dopo l'atto primo, in cui si sovrappone il duplice strazio di Artemisia, per la morte del Caravaggio, qui presentato come il pittore e l'amato impareggiabili, e per il misfatto consumato dal Tassi, l'atto centrale è ambientato a Roma nel Tribunale di Corte Savella. L'irrisione attorno alla querela di violenza carnale, già paventata da Franca Rame al momento della denuncia, viene ordinata sulla soglia del palazzo di giustizia da un inserviente e uno sbirro, che traffica con gli attrezzi per la tortura:

Il Inserviente: Che, l'hai vista te, la ragazza?

Birro: E come no? La so' vista l'altr'ieri per strada che me l'hanno insegnata certi amichi del pittore; stava con su' padre, quello che ha fatto la querela, e andava che pareva addormentata. È bianca che pare l'erba del Santo Sepolcro, roscetta di capelli. A me non mi piace pe' gnente, mica lo so che ce trovano, dice che tutti je stavano appresso, ma a me me sa che s'inventi tutto quello zozzone del pittore, e un altro che so io (*seguita ad aggiustare i legni e le corde*). Si la metti a letto quella ti si squaglia. E poi pare na' creatura...²⁷

Ecco che sfilano a uno a uno i personaggi del copione: Artemisia accompagnata da Antonio e Porzia Stiattei, Tuzia Medaglia e Cosimo Quorli. Più che il diletto che continua nell'anticamera per bocca dei due testimoni ("Fija d'una mignotta!", strepita Tuzia; "le donne... m'avete capito, cominciano a fare il mestiere in fasce",²⁸ rincara Cosimo), a parlare è l'assenza di Orazio: 'mio padre lasciatelo stare e non lo criticate. A me è toccata, e a me deve toccare fino in fondo'.²⁹

Artemisia è la prima a essere ascoltata da Mastro Pietro, il giudice di Corte Savella, sapientemente aiutato da Mastro Serafino, cancelliere. Scoprendosi il volto e

²¹ M. Ghilardi, 'Una spelonca di fantasmi. Artemisia dal romanzo al teatro', in: *Paragone*, LXVII, 126-127-128 (2016), p. 113.

²² Cfr. M. Bellonci, *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori, 1965, p. 260.

²³ Cfr. R. Radice, 'Con "Corte Savella" di Anna Banti aperta la stagione dello Stabile di Genova', in: *Corriere della Sera*, 5 ottobre 1963.

²⁴ P. Citati, 'Processo a una donna nella Roma del '600', in: *Il Giorno*, 21 giugno 1960.

²⁵ A. Banti, 'Artemisia', in: *Botteghe oscure*, quad. XXIV, 1959, pp. 296-297.

²⁶ E.P., 'Anna Banti clandestina assiste al processo di Artemisia Gentileschi', in: *Settimo giorno*, XVI, 42 (1963), p. 55.

²⁷ Banti, 'Artemisia', cit., p. 322.

²⁸ Ivi, pp. 323-324.

²⁹ Ivi, p. 323.

lasciando cadere lo scialle sul petto, risponde alle domande dando prova di ingenuità mista a lucidità:

Mastro Pietro: Be', rispondete. Fuori sta voce!

Artemisia: Da quando... da quando devo cominciare?

Mastro Pietro: Vedi un poco che straccio di innocenza! Ma dal principio. Quando l'avete conosciuto il pittore Agostino Tassi?

Artemisia: L'ho sempre conosciuto, mi pare. Andava sempre dietro a mio padre e col furiero Cosimo, erano amici, cenavano insieme all'osteria ch  mi toccava aspettare mio padre fino a cinque ore di notte. Per  mai gli parlavo, io i pittori di Roma li conosco per nome soltanto e di figura e conosco quel che hanno dipinto.

Mastro Pietro: E cos  senza parlare, da quand'  che ci avete cominciato a fare l'amore?

Artemisia: Mai, mai ho fatto l'amore col Tassi, mai l'ho amato, non lo potevo vedere sebbene dicessero che mi stava dietro.

Mastro Pietro: Questa s  ch'  buona! E se non   quello che avete fatto col Tassi, cos'  secondo voi far l'amore?

Artemisia: Io non so pi  che tanto, l'amore non l'ho mai fatto.

Mastro Pietro: Ah no? E allora cosa facevate quando il Tassi vi ha conosciuta carnalmente? Non era far l'amore quello?

Artemisia: O Dio, come si pu  dir questo? No, non era, non credo che l'amore sia cos .³⁰

Se Artemisia, pur nella sua tenera et , ha gi  compreso il significato dell'amore e della vocazione vedendo una sola volta il Caravaggio all'opera a San Luigi de' Francesi, Tuzia, nella malvagit  e nella pochezza della sua condotta, intorbidisce i due aspetti:

Mastro Pietro: Al fatto, al fatto.

Tuzia: E che fatto? Io mica c'ero quando Agostino, come sento che lo accusano, gli avrebbe fatto vituperio. E mica lo so se era ancora zitella. Io mica voglio dire falsit  e sporcarmi l'anima. Lo pu  dire la figlia mia pi  grande, che non volevo farcela praticare per paura del cattivo esempio, da quanta gente ci veniva in casa colla scusa della pittura. Se mettevo bocca lei diceva che non capivo niente e mi mandava su casa. Mica mi portava rispetto, sa'! Con quello che loro sono artisti, ci hanno una superbia... Tutto il contrario dei signori veri, che io li conosco, per esempio messer Cosimo Quorli furiero, che   signore puntuale e pieno di carit ; e anche il signor Agostino, sebbene sia pittore, ma si vede che   uomo onorato da come tratta.³¹

Troncata la spiccia testimonianza di Luca Pensi, il sarto che serve gli artisti di Roma, e che riporta la confidenza di uno scultore deceduto, che bolla Artemisia come 'donna libera',³² si fa finalmente avanti Agostino, sfacciatamente avanti da finire sotto la cattedra del giudice, mentre Artemisia si copre nuovamente la faccia. Agostino racconta di conoscere il Gentileschi in quanto modesto estimatore del suo genere di pittura. E di avere, per buon cuore, fatto proprie le sue preoccupazioni circa l'immorale condotta della figlia che se la spassava con un pittore dissoluto, accettando l'incarico di sorvegliare la ragazza col pretesto di insegnarle la prospettiva, visto che 'si diletta passare per virtuosa'.³³ Artemisia, che fino a quel momento ha ascoltato in silenzio le varie testimonianze, al solo sentire menzionato il nome del Caravaggio, fa sentire forte e chiara la sua voce liberandosi il viso: 'Cane d'un traditore, cosa inventi? Tu non sei degno di nominarlo!'.³⁴ L'accusato riprende a parlare delle 'cattive pratiche'³⁵ di Artemisia Gentileschi rintracciandone le cause dapprima in una madre

³⁰ Ivi, p. 326.

³¹ Ivi, p. 330.

³² Ivi, p. 332.

³³ Ivi, p. 333.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

mai conosciuta scappata quando lei era piccola poi nel mestiere del padre che tiene aperte le porte di casa a ogni sorta di uomini. E Artemisia continua nella replica, quasi prefigurando il delitto di Giuditta: 'Non m'avesse tradito quel coltello, non le diresti adesso queste infamità'.³⁶

'Volete tacere, in malora? E ringraziate Dio che a quest'ora sareste in mano del boia come la Cenci!'.³⁷ Anna Banti sfrutta la battuta di ammonimento di Mastro Pietro per introdurre un fatto di cronaca recente: la decapitazione di Beatrice Cenci l'11 settembre 1599 colpevole di avere ucciso il padre Francesco che le usava continue violenze. È probabile che, più che sottolineare un comune destino, Anna Banti, che ricordiamo è al suo esordio, abbia voluto rendere omaggio alla *Beatrice Cenci* di Alberto Moravia, che solo un anno prima, nel 1958, era stata rappresentata al Teatro Eliseo di Roma per la regia di Vito Pandolfi.³⁸

Scorrendo il lungo elenco dei testimoni citati dal Gentileschi, Mastro Pietro congeda il querelato e fa accomodare il pittore Carlo Saraceni, portatore di una visione diversa, basata sulla persona e non sulla chiacchiera:

Saraceni: Quanto mi risulta, signore? La professione mia è di pittore, non di uomo sussurrante. Conosco il signor Orazio Gentileschi che è artista di importanza, uno dei maggiori qui a Roma, onorato e stimato, almeno dai galantuomini. La sua figliola non l'ho mai vista, ma in bottega di Antenore Bertucci, coloraro al corso, dove pratico per l'arte mia, ho sempre sentito dire che sia giovane di talento e zitella virtuosa. E perché sento adesso che se ne dice male ed è di continuo vituperata da persone che non tratto e non stimo, ne concludo che, fossi un giudice, non mi fiderei di quel che affermano.

Mastro Pietro: Questa ci mancava! Un testimonio che dà consigli alla giustizia! Badi a come parla, signor pittore e non s'impicci di concludere. Concludere tocca a noi.³⁹

E la faccenda si conclude con una girata di sibili, con Artemisia che da parte lesa diventa imputata: 'Ahimè, che mi volete fare? Perché a me i tormenti e non al mio assassino che dica il vero? Io che ho fatto che mi trattate da malfattore? Fateli almeno provare prima a lui e li sopporterò volentieri'.⁴⁰ Va incontro al crudele destino con una dignità che ricorda la Lucia manzoniana: 'Straziatemi pure, io non ho paura di voi. Ho paura soltanto dell'ingiustizia che c'è nel mondo che gli innocenti li condannate a soffrire e i malviventi se ne ridono. Vi profittate che sono una donna'.⁴¹

Quando l'aula si svuota, Artemisia si rende conto di essere sempre stata sola e di non avere altro che le sue mani poc'anzi sottoposte a tortura:

Antonio: Io lo so, Artemisia che son uomo dappoco, non te lo dicevo? E me lo ricordo, sai, che da bambina mi davi la baia perché andavo vendendo spille con la scatoletta al collo. Tu meritavi altro marito, ma io non ti darò noia e vivrai da donna onorata e senza bisogno di far nulla, né pitture, né altro.

Artemisia: Da donna onorata? Mai più potrò pretenderlo e il solo onore che posso sperare me lo procacceranno queste mani e i miei pennelli se pure mi sarà concesso di adoperarli. E ora lo vedo bene che le mie disgrazie e l'arte mia son tutta una cosa e mi ricordo che quand'ero piccola mio padre mi lodava i miei scarabocchi e dacchè son fatta donna il mio esercizio gli è

³⁶ Ivi, p. 334.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Per un confronto tra le due tragedie, si veda M.G. Biovi, 'Artemisia a Corte Savella', in: *Il Punto*, VI, 9 (1961), p. 8. Senza tralasciare lo sguardo critico di Anna Banti alla *Beatrice Cenci* di Mario Caserini, per cui si veda Banti, 'Situazione del film storico', in: *L'Approdo letterario*, V, 6 (1959), pp. 128-130.

³⁹ Banti., 'Artemisia', cit., p. 335.

⁴⁰ Ivi, p. 336.

⁴¹ Ivi, p. 337.

di fastidio e forse per questo voleva cacciarmi in convento. Ora non m'è rimasto altro e se posso ancora dipingere non m'importa di essere donna onorata.⁴²

Sta soltanto anticipando ciò che accadrà nell'atto terzo ambientato a Firenze. Dipingendo la *Giuditta che decapita Oloferne* Artemisia fa a pezzi l'idea della donna come puro oggetto di piacere. Allontana Antonio e la promessa di essere moglie e madre per trovare nella pittura 'un'identità di genere'.⁴³

“O mi passerà davanti e dovrà parlare, spiegarsi; anch'io mi spiegherò, finalmente”

A sparire sotto le bombe assieme ad *Artemisia* è un altro romanzo, *Il bastardo*. Ancora una volta Anna Banti non si rassegna alla perdita e appronta una riscrittura. Nell'ottobre 1951, nella rubrica Letture di *Paragone*, ne offre un'anticipazione col titolo *Luna sull'orto*. Nel 1953 il libro, articolato in cinque parti, viene pubblicato nella collana Biblioteca di Paragone edita da Sansoni, 'come ragazz[o] rubat[o] alla morte'.⁴⁴

Le persiane delle finestre-porta, al pianterreno, erano ancora accostate, ad onta del crepuscolo: dentro, l'ombra doveva essere quasi notturna. E tuttavia, senza che ne trapelasse lume, in una di quelle stanze qualcuno suonava il pianoforte: si vedeva subito che Annella s'ingegnava di accordare la sua altalena al ritmo di quella musica. [...]. Il cielo persiste nel chiaro, ma adesso il lume è acceso nel salotto e Donna Elisa continua a suonare scrutando il leggio cogli occhi miopi di bruna appassita: il lume è carico di merletti e ha il trasparente rosso. Senza bussare, ogni sera la serve e la bambina entrano, la suonatrice non volge la testa, i suoi labbri, premuti l'uno contro l'altro da un'attenzione quasi truce, si accostano alla fronte della figlietta e non ci si indugiano. 'Santa notte, mamma' dice Annella non prima che Nunziata glielo abbia suggerito. 'Dio ti benedica, figlia mia' risponde Donna Elisa, rivoltando subito al leggio il viso color terra. Ma quando l'uscio si è chiuso essa chiude gli occhi e sospira.⁴⁵

Per l'entrata in scena di Donna Elisa Anna Banti usa un chiaroscuro caravaggesco quasi volesse allestire il tono giusto per una tragedia. Elisa Infantado è un'esponente della ricca società napoletana, scrive articoli, tiene conferenze e vanta addirittura una cena con Matilde Serao. Sposa Guglielmo De Gregorio, severo e retrivo barone della tenuta di Omomorto nel beneventano, da cui ha tre figli, Cecilia, Diego e Anna. Una mattina, salita al piano superiore della villa verso i magazzini per recuperare certi bauli portati da Napoli, s'imbatte in un uomo biondo accomodato in una delle stanze disabitate. Scopre così che il marito tiene casa piccola, cioè dei figli avuti prima delle nozze dall'amante fattoressa.

“Il bastardo no, il bastardo in casa mia non ci dorme”,⁴⁶ grida Elisa al marito di notte in camera da letto incurante che il litigio possa raggiungere la camera di Cecilia.

'Tieni male?' dice [Cecilia], sempre senza pensare, ma a un tratto è assalita dalla voce aspra che ha urlato: 'in casa mia il bastardo non dorme, in casa mia'. Precisa, la cinghia ricade. 'Se tieni male, perché non vieni a casa?' ('In casa mia il bastardo...') 'Vieni a casa, con me.' L'impressione più vera di Cecilia non è la pietà o la diffidenza, ma un favoloso incanto, una delizia difficile: così essa rimane interdetta ed estasiata quando scopre nella siepe alta ed intatta una gran mora lucente. 'Ti strapperai la veste, ti sgraffierai' le dicono, ma lei sa che

⁴² Ivi, p. 340.

⁴³ P. Azzolini, 'Il delitto di Artemisia', in: P. Azzolini (a cura di), *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 152.

⁴⁴ A. Banti, 'Il 1946 di Anna Banti', in: *Mercurio*, III, 27-28 (1946), p. 174.

⁴⁵ A. Banti, *Il bastardo*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 7 e 10-11.

⁴⁶ Ivi, p. 44.

coglierà la mora a qualunque costo: se il bastardo (forse un bastardo imperdonabile?) non dormirà vicino a lei, stanotte, Cecilia non rientrerà a casa.⁴⁷

Insofferente delle guerre degli adulti, Cecilia scende nell'orto per godere della felicità promessa dalla luna. Si trova però coinvolta in una situazione spiacevole: camminando scorge un ragazzo che piange e che sfoga tutta la sua rabbia, o forse lo strazio di una punizione inflitta dai grandi, fustigando un secchio con una cinghia. Cecilia non tarda a sovrapporre quell'immagine di ragazzo abbandonato alle parole udite poco prima dalla voce della madre. Tuttavia, non solo avvia un dialogo con lui (in un testo dove 'il dialogo è quasi assente')⁴⁸ ma lo invita addirittura a entrare in casa. La mattina seguente ('sette ottobre millenovecentosedici',⁴⁹ ci tiene a precisare Anna Banti) la famiglia De Gregorio è riunita attorno a una sciagura. Dal pozzo emergono le gambe del bastardo, annegato, riottose a essere sistemate a terra e come ostinate a spaventare lo spettatore con il sangue che sprigionano: 'I monti non si vedevano, i suoni erano vicini, intimi: così fu anche del grido di Donna Elisa che, mentre urla, ne ha coscienza come di un pugnale nell'ovatta; mai se lo è scordato'.⁵⁰

Per il bastardo morto in una notte di luna rinvenuto in fondo al pozzo non viene aperta un'indagine, né ascoltati i testimoni. Il fatto è condannato al silenzio. Elisa, l'unica sospettata, si autoassolve:

Era a letto, era tranquillo nella stanza privilegiata, il bel bastardo. Come è uscito, perché è uscito di casa. Chi l'ha veduto. Chi potrà giurare che era solo, che solo è caduto nel pozzo. Io dormivo, si strazia Donna Elisa: chi dorme è innocente. 'In casa mia il bastardo non dorme.' 'Casa vostra è a Napoli.' Il ragazzo non dormiva, aveva sentito. Tutti hanno sentito, io grido troppo forte. Anche Guglielmo dormiva, chi sarà venuto a svegliarlo di nascosto? Forse tutti sanno della disgrazia e ora ragionano e pensano. Può un ragazzo, buttarsi in un pozzo? Pensano questo orrore. Io dormivo. 'In casa mia il bastardo non dorme.'⁵¹

Mentre Cecilia, l'unica ad avere visto il fratellastro vivo per l'ultima volta, si autoflagella:

Non andrà più da zia Adriana, non giocherà più, s'inginocchierà sui ceci come Assunta la sciancata, si farà perdonare: forse, se lei non aveva il capriccio della luna il bastardo non moriva. Perché in sé sola vuol ravvisare la colpa di cui l'aria è impregnata. Per tutta la vita Cecilia dirà che il chiaro di luna le punge gli occhi e li fa lacrimare.⁵²

Il libro, dunque, non è la storia del bastardo sbandierata dal titolo (tant'è che il 'corso naturalistico del tempo',⁵³ che Pasolini riteneva essere la cifra del romanzo, si svuota dopo l'episodio notturno e riprende dopo quattro anni la ricostruzione della disgrazia, che è già memoria). È il racconto della sua assenza nel 'crescente oscuro groviglio sempre in attesa di una soluzione definitiva'.⁵⁴

Non conta risolvere il caso ma rispondere alla domanda che esso apre (proprio come in *Artemisia* non importava l'esito del processo ma l'interrogativo che esso squarciava: "Vedranno chi è Artemisia"):⁵⁵

⁴⁷ Ivi, pp. 48 e 51-53.

⁴⁸ E. Montale, "Il bastardo" di Anna Banti, in: *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1954.

⁴⁹ Banti, *Il bastardo*, cit., p. 62.

⁵⁰ Ivi, p. 63.

⁵¹ Ivi, p. 66.

⁵² Ivi, p. 68.

⁵³ P.P. Pasolini, 'Anna Banti e le passioni del mondo (una nota sul "Bastardo")', in: *La Fiera letteraria*, XII, 5 (1957), p. 1.

⁵⁴ Banti, *Il bastardo*, cit., p. 59.

⁵⁵ Banti, *Artemisia*, cit., p. 70 (il corsivo è mio).

‘E smetti di piangere, smetti!’ La preghiera non è senza gesto, Cecilia tocca infine la spalla del ragazzo, il suo braccio ostinato, quella camicia bianca e fredda. Allora il bastardo si leva, altissimo, la sua testa d’argento va a raggiungere, in cielo, la luna. ‘Tu, chi sei?’⁵⁶

La domanda è rivolta alle due attrici principali del dramma, la madre e la figlia, Elisa e Cecilia. Elisa, che abbiamo detto essere una donna d’intelletto, filtra la realtà attraverso l’Arte. Nel bel mezzo del ricevimento dato a Napoli, dove è tornata dopo le tristi vicende di Omomorto, sotto lo sguardo di Don Guglielmo confessa come sono andate le cose e lo fa intonando l’aria *Una notte in fondo al mare* dal *Mefistofele* di Boito, specchiandosi nel canto di Margherita imprigionata con l’accusa di avere affogato suo figlio:

‘Soprano drammatico’ dicevano a Chiaia un po’ scherzando e un po’ sul serio, gli amici stretti di casa Infantado quando la nobile zitella accennava per loro qualche brano dell’opera che il cartellone del San Carlo annunciava: ma sapevano che Elisa, pianista per diletto, cantava senza scuola, per puro temperamento. La voce che s’innalza stasera dai bassi rauchi agli acuti di testa, s’impone come l’effetto di un male che non può più celarsi e la gola, comunque mossa, deve pure esprimerlo. L’aridità sulfurea di quei suoni suggerisce alle fantasie meridionali disgrazia e terrore, iettatura, lava, lapilli e cenere. [...]. ‘Dicon ch’io l’abbia affogato’ scandisce Elisa, mentre le sue dita schiacciano sulla tastiera note false e spasimo vero.⁵⁷

È una tregua momentanea. A Elisa non è permesso, col suo carico di finezza e di civiltà, fuggire dal ‘luogo dove sia stato consumato un delitto’.⁵⁸ Precipitato di una colpa comune, sconta la sua parte di pena nella follia, fin sul punto di spirare colle dita intrecciate a quelle di Cecilia, pareggiando i conti con se stessa e con quella morte infantile: ‘Nessun suono le usciva più dalle labbra, ma quei tratti che erano da anni, d’incantata e tormentata, espressero l’attenzione serena di chi ascolta un ragionamento e si prepara a rispondere’.⁵⁹

Linguisticamente legata al personaggio della madre dal verbo ‘sospira’,⁶⁰ Cecilia finisce davanti al tribunale paterno per farsi da sé, ritagliare la sua storia personale da radici luttuose, difendere l’autonomia femminile andando all’università:

‘E così, l’università! L’università, neh, Donna Cecilia? Così mi avete scritto. Ragazze moderne, ragazze cittadine. Salta chi può’. [Don Guglielmo] Siede al tavolo dello scrittoio come quando salda i conti dei fattori. E, davanti al tavolo, tutta esposta all’esame del padre, sta ritta la sua primogenita, in un’attitudine impetuosa e insieme impacciata, come una bestia colta alla tagliola a contropiede: deferente, tuttavia, e proprio nella deferenza il suo impeto cozza e si accende. [...]. Non sa se suo padre ami il discorso semplice, affettuoso, abbandonato, o il freddo e fermo rispetto a cui Diego si attiene. Non sa, soprattutto, se egli ami la verità, se gli si possa dire che una ragazza ha deciso di lavorare, di perdersi nel lavoro come in una passione. Avrebbe bisogno di parlargli un giorno intero, a questo padre, confidargli i suoi pensieri e le sue speranze, convincerlo e farlo contento di averla messa al mondo. Avvenne che il tumulto dell’animo le consigliò il peggio, una concisione frettolosa e spropositata: ‘Sì papà, debbo seguitare a studiare, non posso farne a meno’.⁶¹

Come per Artemisia, anche per Cecilia il lavoro diventa espiazione del male. Studia, si laurea in ingegneria e dirige una officina elettrica della periferia di Roma.⁶² ‘Una

⁵⁶ Banti, *Il bastardo*, cit., p. 53 (il corsivo è mio).

⁵⁷ Ivi, pp. 88-90.

⁵⁸ Ivi, p. 116.

⁵⁹ Ivi, p. 194.

⁶⁰ Ivi, pp. 11 e 142.

⁶¹ Ivi, pp. 103-104 e 108-109.

⁶² È assai probabile che il personaggio di Cecilia sia modellato su una donna realmente esistita, che io ho rintracciato nella prosa di costume *Dedicato alle ragazze*: ‘Morì nel ’42 a Roma una donna ancor giovane,

fanciulla che “vuol vivere da maschio”,⁶³ e forse rimpiazzare quel bastardo che aveva l’accesso esclusivo allo studio del padre. Uccide persino l’unico sguardo maschile posatosi su di lei nell’aula universitaria, lei che dal padre adultero ha imparato che l’amore genera solo dolore. E siccome in quella notte di luna ha sentito il dolore del ragazzo costretto a vivere ai margini della casa in quanto figlio irregolare, sarà lei adesso a farsi carico di questa colpa-non colpa trasformando la vocazione in sacrificio e annullandosi nel lavoro: “Stanca da morire” [...].⁶⁴

“Cecilia [...] abito qui”,⁶⁵ aveva risposto Cecilia alla domanda del fratellastro che voleva capire chi fosse quella ragazzina nell’orto che si era intromessa nel suo pianto notturno. È questa dichiarata e chiara identità che la misteriosa morte del ragazzo vuole mettere in discussione. Cecilia muore in una pari solitudine, non capita da quella comunità di operai con cui aveva sostituito la propria famiglia:

‘Era durissima con gli operai, dura con noi tutti’ spiegava l’uomo calmo, senza pentirsi, ‘non conosceva indulgenza.’ ‘Mia moglie’ aggiunse dopo una pausa ‘pretende che non poteva fare altrimenti, sola donna con cinquanta uomini al suo comando. Magari ha ragione, ma non è lavoro da donne, il nostro. E poi era una bella ragazza. Cosa le era venuto in mente?’.⁶⁶

“Rifletta bene, prima di rispondere, e si persuada che la verità viene sempre a galla”

Nel 1975 esce *Da un paese vicino*, ‘dieci storie del nostro tempo’,⁶⁷ come le definisce Aldo Borlenghi, tre delle quali inedite. Per la sovraccoperta ci si indirizza verso l’artista marsigliese Honoré Daumier, il quale aveva denunciato con il suo graffiante sguardo critico le ingiustizie cui la classe dirigente dell’Ottocento sottoponeva il popolo francese, finendo per questo dapprima in carcere poi in una struttura per malati di mente. Il quadro scelto è *Le pardon*, dove il gesto dell’avvocato che, con la mano destra alzata, indica alla corte la rappresentazione del Cristo crocefisso con le braccia spalancate in segno di accoglienza, sembra suggerire un atteggiamento di pietà. Verso chi condanniamo, ma anche verso noi stessi.

Parallelamente a questa raccolta, Anna Banti firma su *L’Approdo* la recensione del film di Billy Wilder, *The Front Page*, ‘un grottesco traversato da mandrie di poliziotti, gruppi di uomini politici e greggi di pubblicitari in perpetua agitazione’.⁶⁸ È la storia di un giornalista purosangue, Hildy Johnson, il quale, prima di lasciare il mestiere per finire sistemato in un’agenzia pubblicitaria di Philadelphia accanto alla donna che ama e che vuole sposare, aiuta un ingenuo e visionario detenuto, Earl Williams, a sfuggire al braccio della morte cui il corrotto sceriffo della città lo ha condannato con l’accusa di bolscevismo per vincere le elezioni.

ancor bella, ricca di nascita, che la passione del lavoro e degli studi aveva portato a rinunzie monacali: essa era ingegnere elettrotecnico e capo di una azienda importante. La sua vita era stata esposta a una offensiva sorda e costante, ma la sua natura generosa non se n’era alterata. Essa era ancor capace di esclamare in buona fede, quando splendeva il sole: Dio ci vuol bene. Aveva per tutte le donne un rispetto, una considerazione a priori che nel popolo femminile sono eccezione assoluta. Ma se le capitava di veder appeso, in un laboratorio, in una scuola, magari accanto a quello del duce, il ritratto di Madame Curie, scintillava. “Che tu sia benedetta” diceva alzando gli occhi al cielo, da buona napoletana’ (A. Banti, ‘Dedicato alle ragazze’, in: *Il Mondo*, 20 ottobre 1945, p. 9).

⁶³ Banti, *Il bastardo*, cit., p. 129.

⁶⁴ Ivi, p. 229.

⁶⁵ Ivi, p. 53.

⁶⁶ Ivi, p. 230.

⁶⁷ A. Borlenghi, ‘Recensione di “Da un paese vicino”’, in: *L’Approdo letterario*, XXI, 70 (1975), p. 124.

⁶⁸ Banti, ‘Prima pagina’, in: *ivi*, p. 147.

Due elementi questi, figurativo e filmico, che entrano nel racconto che vogliamo analizzare, quello che apre il volume, *Insufficienza di prove*⁶⁹ e che Rita Guerricchio ha definito 'una vera e propria *detective-story*'.⁷⁰

Il protagonista, Marco Alberani, potrebbe benissimo essere uno di quei bastardi venuti fuori dalla casa piccola di Don Guglielmo. Suo padre infatti, molto ricco, 'era chiamato, per antonomasia, "il barone"'.⁷¹ Non solo. Marco si accaparra l'*incipit* con un interrogativo che gira attorno al concetto di identità: "'Paura io? Cosa scommettiamo che sarò il primo io a lanciarla, la mia molotov'".⁷² Deve smontare la costruzione che i compagni di Facoltà hanno eretto per lui, quella di ragazzo protetto e delicato incapace di uscire di casa alle cinque del mattino col freddo e il buio per prendere la bomba e fare la sua parte all'interno di una contestazione studentesca. E ha un solo modo per farlo: aprire, come Artemisia, un tempo futuro: "'Vedrete" rispondeva il ragazzo a denti stretti e con una gran voglia di menar le mani, sebben convinto che ne avrebbe toccate, come sempre gli era successo fin dai tempi del liceo quando, per salvar la faccia, era costretto ad azzuffarsi con un prepotente'.⁷³

Nonostante il proposito di ingannare il tempo con la lettura di 'un paio di romanzi gialli',⁷⁴ Marco si addormenta svegliandosi alle sei. Il mattino gli apparecchia però l'occasione per riscattare il disonore del mancato appuntamento:

Albeggiava appena, ma il silenzio che a quell'ora e in quella stagione di solito regnava nella villa era turbato da strani rumori: passi concitati, porte sbattute, voci alterate che la distanza dal primo piano alla sua mansarda a stento attutivano. Ancora tutto preso dal bruciore della sconfitta, immaginando che un qualche rapporto esistesse fra quel tramestio e il complotto cui era così miseramente mancato, superò il corridoio dove, oltre alla sua camera e quella della governante, davano il guardaroba e la lavanderia. Tutti gli usci erano spalancati mentre di sotto il trambusto e l'incrociarsi di voci sorde e sconosciute rinforzavano via via che avanzava. 'Cosa diavolo stanno combinando?' balbettò, sbiancato: e senza chiamare l'ascensore infilò di corsa la scala di servizio. Quello che al terzo piano era un normale andito, al primo si allargava in una spaziosa galleria ornata di arazzi, bassorilievi, statue, fra cui si inquadravano le porte degli appartamenti del barone, della baronessa e di don Edoardo, primogenito della casata. Dal fondo della galleria si accedeva ai saloni di rappresentanza, sicché nei giorni di pranzi e di ricevimenti, essa era affollata di ospiti che spesso vi sostavano chiacchierando. Ma ben altri ospiti il giovane vi scorre appena ne ebbe varcata la soglia: uomini inqualificabili e stranamente indaffarati con macchine fotografiche ed altri indefinibili strumenti: e chi arrampicato su una scaletta pieghevole, chi inginocchiato ad esaminare e quasi fiutare il pavimento.⁷⁵

Nella villa degli Alberani è stato commesso un omicidio. La vittima, sgozzata, è Alice Alberani, la seconda moglie del barone. Quando Marco si fa avanti per vedere la 'gran macchia cupa che si dilatava sulla moquette grigio perla e pareva filtrare da sotto la porta della camera della baronessa',⁷⁶ viene bloccato da uno degli inquirenti: "'E voi chi siete?" chiese una voce bassa, dall'accento meridionale: aggiungendo subito, senza attendere risposta: "Proibito entrare, ordine del commissario".⁷⁷

⁶⁹ Non sono da escludere le riflessioni che Anna Banti stava facendo sul personaggio balzacchiano di Corentin, 'il tenebroso giustiziere della società dei potenti' (A. Banti, 'Balzac e il suo 0007', in: *Paragone*, XXII, 252 (1971), p. 68).

⁷⁰ R. Guerricchio, 'I racconti di Anna Banti', in: *Paragone*, XLI, 24 (1990), p. 46.

⁷¹ R. Guerricchio, *Da un paese vicino*, Milano, Mondadori, 1975, p. 7.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem (il corsivo è mio).

⁷⁴ Ivi, p. 8.

⁷⁵ Ivi, pp. 8-9.

⁷⁶ Ivi, p. 9.

⁷⁷ Ibidem. (il corsivo è mio)

La riposta a questa domanda dovrebbe venir fuori da un interrogatorio. L'interrogatorio non avrà mai luogo. Il commissario Badalocchi ascolta il marchese Osvaldo Fabi e la marchesa Teresa Alberani sua consorte nonché sorella di Marco, poi Edoardo Alberani primogenito del barone, ma curiosamente dimentica Marco. Il quale, guidato anche dalla convinzione che l'assassino non sia il Palustri, l'aiuto cameriere ingiustamente incarcerato, decide di agire in prima persona, immaginando un tribunale domestico dove tutti gli Alberani, compreso se stesso nel ruolo di un esordiente giustiziere, sono messi alla sbarra, colpevoli, se non di avere assassinato la donna, di 'disamore familiare',⁷⁸ di essere parte di una famiglia in cui covano rancori, odi, ipocrisie, menzogne, tradimenti, spregiudicatezze:

Organizzare un processo segreto, ecco quel che ci vuole, essere a un tempo giudici e indiziati e guai a chi tenta di mentire. Poi punire l'omicida. Con quali mezzi? All'allucinato Marco nessuna cupa sanzione sembrava inattuabile, il membro infetto sarebbe amputato, gettato via nelle tenebre di un esilio senza ritorno.⁷⁹

Quando poi s'accorge che il progetto non è realizzabile, perché 'giudici e giudicandi mai si sarebbero prestati a essere interrogati fra quattro mura (lui aveva pensato a una sala del sottosuolo dove era stato installato un biliardo, sotto livide luci al neon)',⁸⁰ decide di costituirsi: 'Ve lo sistemerò io, questo nome, e un qualunque Badalocchi non avrà bisogno di brutalizzarmi per farmi raccontare la mia storiella'.⁸¹ Comincia qui un racconto nel racconto, che vede Marco nelle vesti di scrittore, con tutto il carico di difficoltà che questo mestiere comporta, dalla scelta dell'inizio:

Avrebbe cominciato dalla morte della madre e dal comune convincimento che il padre e la sua amante l'avessero in qualche modo provocata per unirsi in legittime nozze. 'Da quel momento tutti hanno odiato Alice, ma io più di tutti, sicché fin da ragazzo ho elaborato il mio piano omicida. E non creda, signor giudice, che i miei congiunti non se ne fossero accorti: conoscevano le mie intenzioni, ma gli faceva comodo fingere di ignorarle o prendermi in giro per le minacce che mi sfuggivano di bocca. Così, quando mi son sentito abbastanza forte per agire, non ho esitato. Avevo l'arma, conoscevo le abitudini della mia matrigna, le circostanze di quella sera mi favorirono, il cameriere Palustri che avrebbe dovuto essere di guardia, era uscito. Il resto fu facilissimo'.⁸²

alla trama che si inceppa:

"Il resto" era appunto la descrizione del gesto che intendeva attribuirsi e che non arrivava a inventare. Gli riusciva d'immaginarsi per le scale, nel buio, poi nella galleria sino alla porta di Alice: qui si fermava con l'arma in mano (pugnale?, coltello a serramanico?, rasoio?) riflettendo che la porta era chiusa a chiave dall'interno, impossibile entrare. Devo escogitare come avrei potuto, con più verosimiglianza, entrarle in camera.⁸³

Oltre al caso principale dell'omicidio di Alice, Anna Banti apre il caso della scomparsa di Mariella, la figlia dei Fabi. Questa ragazzina briosa e insolente ("Dunque", diceva con un gorgoglio di quel suo cattivo riso "dunque l'abbiamo finalmente in famiglia il drammone da cronaca nera")⁸⁴ lascia un biglietto a Marco con l'annotazione di un indirizzo presso cui recarsi. Questa volta Marco si presenta al convegno e in una casa

⁷⁸ L. Baccolo, 'Anna Banti ci scrive da vicino', in: *Gazzetta del Popolo*, 1° maggio 1975.

⁷⁹ Banti, *Da un paese vicino*, cit., p. 12.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ivi, pp. 47-48.

⁸² Ivi, p. 48.

⁸³ Ivi, p. 49.

⁸⁴ Ivi, p. 26.

che è un tugurio trova ad attenderlo la stessa Mariella, con abiti sbertucciati, opaca in volto, affaticata. Sorella di Artemisia e di Cecilia, gli racconta di un amante mai incontrato che le scrive lettere piene d'amore e che le ha confessato di odiare Alice da quando è nato. Ragion per cui Mariella sospetta che sia stato lui a ucciderla e fantastica che l'uomo, sfinito, stia per raggiungerla e che fuggiranno lontano o moriranno insieme.

Prima di trovare la propria di identità, Marco è chiamato a dare un'identità all'unico personaggio che si sottrae alla colpa (e che sostanzialmente ricorda *La signorina Else* di Schnitzler):

Adesso Marco sa chi è, chi era la compagna della sua adolescenza: una fanciulla d'altri tempi, esaudita da dodici lettere grondanti di falsità e di cattivo gusto, pronta a volare fra le nuvole di una favola e poi lasciata cadere sulla nuda roccia. Non occorre il pugnale per ferire a morte una ragazzina, basta illuderla e deluderla. E, chissà, forse l'allucinato amante di Mariella era davvero l'assassino di Alice: assassino due volte, dunque. Per qualche istante Marco provò l'impulso di cercarlo e trovarlo, questo distruttore di una sedicenne e di aggredirlo sanguinosamente: senonché il riflesso che Mariella prima che di un ignoto truffatore era stata vittima di chi non si era curato di lei e l'aveva condannata a una pericolosa solitudine di affetti – gli Alberani, i Fabi – lo ricondusse al vecchio impegno di giustiziere di se stesso.⁸⁵

Ricevuto dal giudice Sostene, Marco si dichiara autore del crimine. Nella ricostruzione dei fatti s'impappina spesso (è un pessimo scrittore Marco) sicché il Sostene pronuncia la sua sentenza: “Lei non ha ammazzato nessuno” [...].⁸⁶ Quando il processo viene celebrato rifiuta la difesa di un legale, non si pente e chiede di essere condannato al massimo della pena. Vengono ascoltati i testi, si prospetta addirittura una perizia psichiatrica. Alla fine, viene assolto per insufficienza di prove.

‘Il pubblico ormai rarefatto la accolse in silenzio e soltanto una vociaccia insolente commentò: “O allora chi l’ha ammazzata?”’.⁸⁷ In questo racconto giallo non importa trovare l'assassino. ‘Resta sempre un alone di allarmante mistero’:⁸⁸ il fantasma dell'amante di Mariella, il Palustri che, scarcerato, corre in villa accolto da Rodolfo, il giardiniere, confabulando su chissà quale verità. La stessa scomparsa di Mariella resta irrisolta, finita forse come Ofelia. Quello che importava era redimere, attraverso l'ammissione di una colpa seppur inesistente, le scelleratezze che la famiglia Alberani aveva commesso per arricchirsi. E in questa presa di distanza avere tutta la chiarezza per rispondere alla domanda posta dall'inquirente. Ma Marco, ‘contestatore velleitario’,⁸⁹ non può rispondere.

Le coupable, c'est moi

Abbiamo come il sospetto che dietro quello ‘studente di lettere’ che, durante il processo, ‘per domare il battito precipitoso del cuore cercava di distrarsi chiedendosi se quegli affreschi appartenevano al diciassettesimo o al diciottesimo secolo; fin dal liceo la storia dell'arte era stata il suo hobby’,⁹⁰ si nasconda Anna Banti. Ma c'è di più. Quello spostamento semantico da Marco ‘ragazzo’ a Marco ‘signorino’⁹¹ ci conduce all'ultimo racconto della raccolta, *La signorina*.

⁸⁵ Ivi, p. 52.

⁸⁶ Ivi, p. 60.

⁸⁷ Ivi, p. 76.

⁸⁸ F. Giannessi, ‘Storie d'oggi tinte di giallo’, in: *Eco di Bergamo*, 26 marzo 1975.

⁸⁹ V. Bramanti, ‘Nevrosi e grigiori’, in: *l'Unità*, 13 giugno 1975.

⁹⁰ Banti, *Da un paese vicino*, cit., pp. 57 e 64.

⁹¹ Ivi, pp. 9 e 64.

È la storia di una signorina senza nome (Anna Banti) che cede al matrimonio con un uomo di genio (Roberto Longhi).⁹² La nuova sistemazione non placa bensì rinfocola la ricerca della sua inclinazione: 'Un lavoro, un lavoro. Il più modesto, il più umile purché non casalingo, non legato alla condizione di chi può fare a meno di provvedere a se stesso perché altri "lo mantiene"'.⁹³

Capiamo così che l'indagine avviata da *Artemisia* non era che un'indagine su se stessa. 'Chi sono, ormai?',⁹⁴ si chiede la signorina. È colei che, su pagina, ha pianificato tutti i delitti, veri o falsi: la scrittrice Anna Banti:

S'interrogava arrossendo: era dunque questo il segreto delle sue inquietudini: il pericoloso colloquio fra la carta e la penna che prometteva una seconda vita per gli anni tardi – se pure verrebbero – l'unica vera pace. Sui vetri rigati di pioggia che il suo fiato appannava, alitava il volto un po' appassito della negletta 'signorina'. Essa perdonava, ma il prezzo del riscatto era alto.⁹⁵

Parole chiave

Anna Banti, processo Gentileschi-Tassi, *Corte Savella*, processi mancati, strategie di espiazione

Sonia Rivetti è Dottore di Ricerca in Studi Letterari presso l'Università degli Studi di Salerno. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'autobiografia, le autrici del Novecento e i rapporti tra la letteratura e le altre arti. Ha pubblicato articoli su Italo Calvino, Anna Banti e Rosetta Loy. È inoltre autrice della monografia *Breve ma veridica storia di Anna Banti* (Edizioni Sinestesie, 2021).

Sonia Rivetti
Via Monticello snc
81021 Arienzo (Italia)
sna.rivetti@gmail.com

SUMMARY

The art of the trial in Anna Banti's narrative

Starting from a series of works by the Italian writer Anna Banti, the aim of this essay is to carry out a thematic analysis around the theme of the narrative ego in the different declinations that it takes – real but also fictional or merely psychological – specifically within the trial form. Starting from the novel *Artemisia* (1947), subsequently connecting to the theatrical gestation that Anna Banti herself wanted to attribute to the theme of the debate in *Corte Savella* (1959), and then going back to the other two works, respectively *Il bastardo* (1953) and *Insufficienza di prove* (1975), the study aims to give evidence and concreteness to the drama and intrinsic psychological tension of the different characters represented, but with an explicit reference, ultimately, to the figure of the narrator herself. Conclusively, through the story *La signorina* (1975), this time in a form not directly connected to the trial theme, we intend to show how the trial of the various characters is oriented towards a trial of one's own ego.

⁹² Cfr. R. Bertacchini, 'Anna Banti autobiografica', in: *Gazzetta di Parma*, 12 febbraio 1976.

⁹³ Banti, *Da un paese vicino*, cit., p. 245.

⁹⁴ Ivi, p. 244 (il corsivo è mio).

⁹⁵ Ivi, p. 252.



Anno 37, 2022 / Fascicolo 2 / p. 1-3 - www.rivista-incontri.nl - <https://doi.org/10.18352/inc18282>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals.

‘Italiani brava gente’. L’identità nazionale italiana Rileggere la letteratura di viaggio

Recensione di: Beatrice Falcucci, Emanuele Giusti & Davide Trentacoste (a cura di), *Rereading Travellers to the East. Shaping Identities and Building the Nation in Post-unification Italy*, Firenze, Firenze University Press, 2022, 229 p., ISBN: 978-88-5518-578-3, € 16,90.

Ellen Patat

In una realtà coeva che si interroga sempre più sul fenomeno di un’Italia caratterizzata, almeno apparentemente, da un debole senso di appartenenza nazionale, e che indaga l’essere e sentirsi italiani, *Rereading Travellers to the East. Shaping Identities and Building the Nation in Post-unification Italy* (2022), curato da Beatrice Falcucci, Emanuele Giusti e Davide Trentacoste, si situa in un nodo intersezionale di particolare coerenza, con l’obiettivo di suggerire una ridefinizione del concetto di identità nazionale nel clima postunitario. Il volume si inserisce nel solco di una critica impegnata a esplorare le dinamiche di formazione dell’identità nazionale,¹ proponendo tuttavia una prospettiva differente: l’attualizzazione del “mito” dei viaggiatori italiani e stranieri come “pionieri”, in direzione di un’esaltazione dell’Italianità.

Investigando innumerevoli fonti appartenenti a un arco temporale di una notevole rilevanza – dal tardo Medioevo al XX secolo – e mutuando da svariate linee teorico/critiche interdisciplinari, gli approcci degli otto autori s’innestano sulla metodologia della “rilettura” della letteratura di viaggio, per studiare come le imprese e le gesta dei viaggiatori, poi riversate su carta, diventino funzionali nell’identificare quei processi che sottendono alla (tras)formazione identitaria nazionale e, in ultima istanza, allo sviluppo del concetto di Italianità. Come indicato nell’introduzione a sei mani, le direttive seguite sono tre: il metodo della rilettura, da intendersi, secondo i curatori, in modo molto ampio, come quel fenomeno per cui ‘i testi preesistenti acquisiscono nuove forme e nuovi significati a seconda delle esigenze e della posizione del lettore attuale’ (p. 10); il concetto di “nation building”, ossia la costruzione della nazione nell’organica negoziazione identitaria derivante dall’incontro/scontro con l’Altro, all’interno della quale l’identità è da considerarsi una narrativa socialmente costruita, autocosciente e continua nel tempo;² l’assunzione infine come oggetto di quelle narrazioni odeporeiche

¹ A titolo esemplificativo possiamo menzionare, all’interno di una vasta bibliografia, i lavori di A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Torino, Laterza, 2006; A. Asor Rosa, *Letteratura italiana. La storia, i classici, l’identità nazionale*, Roma, Carocci, 2014; C. Raimo, *Contro l’identità italiana*, Torino, Einaudi, 2019.

² D. Block, *Second Language Identities*, London, Continuum, 2007, p. 27.

che talvolta hanno portato alla mitizzazione del ruolo dei viaggiatori italiani in Oriente, area su cui si tenta di stimolare l'ormai lungo dibattito facendo convergere le classiche prospettive orientaliste e la ricerca sull'orientalismo in Italia. Per quanto concerne l'organizzazione, i saggi seguono la linea cronologica, per precisa scelta dei curatori, consapevoli che le molteplici prospettive interpretative e i differenti contenuti presentati potrebbero originare le più varie ripartizioni.

In un'estesa quanto dettagliata esposizione che raccoglie fonti transmediali dalla fine del XIX all'inizio del XX secolo, e che si riflette nella ragguardevole bibliografia, Beatrice Falcucci ripercorre la creazione di "un passato mitico" italiano, e lo sfruttamento di questo ideale intrecciando eventi, considerazioni e riflessioni sulla storia e l'attualità tra i due secoli, nell'ottica dell'espansionismo coloniale e commerciale nonché d'esplorazione, aree d'intervento in cui la politica estera italiana si trova impegnata, soprattutto dagli anni '30. Mostre, esposizioni, collezioni, congressi, giornali, riviste demarcano un viaggio di ricostruzione dell'influenza reciproca tra Italia e Oriente disegnando un composito quadro di relazioni internazionali e rivelando la volontà di primeggiare da parte di un "impero" italiano. L'autrice sottolinea come nel periodo fascista quei primi tentativi dell'era liberale di ascrivere i viaggiatori "mitici" nella tradizione dell'Italianità vengano rielaborati e consolidati, grazie anche all'opera di Giovanni Tucci (1894-1984) e Giovanni Gentile (1875-1944), entrambi personalità di spicco sulla scena italiana, con la fondazione dell'IsMEO (Istituto per il Medio ed Estremo Oriente).

I quattro contributi che seguono saggiano gli articolati rapporti tra l'Italia e quattro macro-aree: Africa, Giappone, Cina e Dodecaneso. Fabrizio De Donno riprende l'idea di continuità odepórica e di cosmopolitismo dei primi viaggiatori, suggeriti da Hester (2019),³ per studiare l'identità coloniale italiana da due direttive; la prima verte sui *Viaggi africani di Pellegrino Matteucci* (1932) di Cesare Cesari, la seconda, invece, su due più recenti riletture postcoloniali: Angelo Del Boca (2010) su *XX Battaglione eritreo* (1936) di Indro Montanelli, Igiaba Scego (2021) su *Settimana nera* (1961) di Enrico Emanuelli. Personaggio dalla personalità poliedrica – avventuriero, pseudo-geografo, pseudo-etnografo e uomo di fede, dai cui scritti emergono tematiche cruciali, anche di genere e di razza – Matteucci viene ricordato con altri viaggiatori "eroici" del passato nel quadro delle politiche coloniali del periodo fascista che sfruttano, in particolare, l'elemento più spirituale del lavoro dell'esploratore. De Donno affronta poi le due riletture di Montanelli ed Emanuelli con l'obiettivo di ampliare l'ottica critica sullo sfruttamento della figura femminile di altra etnia e sulle relazioni interraziali come modalità di negoziazione dell'identità coloniale e di insistenza sul senso di "amnesia" del passato coloniale italiano. Sulla linea della continuità/discontinuità storico-letteraria si inserisce la rilettura, strumentale nel periodo postunitario, di due passate (tra il 1585 e il 1615) delegazioni giapponesi in Italia, al centro del saggio di Alessandro Tripepi. Mutuando principalmente dai lavori di Guglielmo Berchet (1877) e Francesco Boncompagni Ludovisi (1904), Tripepi illustra le relazioni tra l'Italia e il governo di Tokyo, dai primi contatti fino alla ripresa dei rapporti dagli anni '70 dell'Ottocento; atto tangibile della volontà di stabilire relazioni diplomatiche durevoli sarà l'apertura di un consolato giapponese sul suolo italiano nel 1876. D'impianto più apertamente teorico è il contributo di Aglaia de Angeli; la studiosa, attingendo alle teorie di Derrida, Barthes e Nabokov, commenta la pionieristica rilettura, compiuta da Lodovico Nocentini, della vita del gesuita Matteo Ricci (1552-1610), il cui operato alla corte Ming è individuato come ponte tra Cina e Occidente. Nocentini è uno tra i primi a occuparsi della figura di Ricci; nonostante la sua opera (1882) venga ritenuta di scarso valore scientifico, è la prima a riflettere sulla sinologia in Europa,

³ N.C. Hester, 'Italian Travel Writing', in: N. Das & T. Youngs (a cura di), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 206-220.

campo nel quale l'Italia sembrerebbe primeggiare. Infine, sulla linea della superiorità italiana, attraverso un attento esame sull'operato del fanese Hermes Balducci, Luca Orlandi espone alcune considerazioni sull'arte, l'architettura e l'archeologia nel Dodecaneso, occupato dagli italiani tra il 1912 e il 1943, evidenziando il *Leitmotiv* della riappropriazione del passato cristiano, di quel 'pure Christian spirit of the island' (p. 135) soppresso dalla dominazione ottomana. Negli otto anni circa di viaggi nell'arcipelago, Balducci dimostra una certa curiosità per lo studio dell'arte e dell'architettura ottomana, pur non mettendo in discussione la ricercata supremazia italiana.

Davide Trentacoste e Laura de Giorgi prendono in esame due figure di rilievo: rispettivamente, Fraccardino, ovvero il libanese Fakhr al-Dīn II, e il veneziano Marco Polo. L'operazione di Trentacoste, che si sviluppa dalla rilettura della relazione tra l'emiro libanese e il Gran Ducato di Toscana (interpretato come *pars pro toto* della coeva Italia) nel XVII secolo, s'indirizza verso gli interessi della propaganda fascista, tramite l'opera di Paolo Carali su Fraccardino. La figura del principe, non annoverabile tra i viaggiatori in senso stretto, così come la duplice modalità di rilettura delle fonti sono gli aspetti peculiari di questo contributo che inoltre riprende alcuni punti cruciali delle politiche italiane e dei giochi di potere internazionali nel Levante. Laura de Giorgi ripercorre la ben nota, quantunque presunta, popolarità di Marco Polo in territorio cinese attraverso svariati studi, di natura accademica o più divulgativa, sulla figura del viaggiatore/personaggio veneziano. Divenuto mito dell'Italianità e dell'audace migrazione imprenditoriale italiana in Cina, Polo è stato "adattato" dalla propaganda del regime, impegnata nel trasmettere l'immagine di una potenza italica dedita al rafforzamento della sua posizione in Asia, in un estenuante tentativo di ridefinire il suo ruolo di supremazia nel mondo tramite, tra l'altro, l'espansione culturale.

Il ventaglio cronologico delle riletture termina con il contributo di Emanuele Giusti e la sua disamina della pletora di viaggiatori italiani in Iran, corpus che illustra i rapporti fra i governi dei due paesi. Nelle osservazioni sulle due realtà nazionali nel periodo postbellico s'intrecciano, nei testi esaminati, questioni economiche, politiche e culturali che sfociano, ritiene Giusti, in un 'bilateral nation-building' (p. 202) da ascrivere, in parte, al lavoro svolto dall'IsMEO in Iran sotto la guida di Giovanni Tucci. Il lavoro dell'Istituto, che tentava di evidenziare una comunanza intellettuale e spirituale tra i paesi, confluisce nella creazione degli Studi Iraniani in Italia, consolidati alla fine degli anni '70 del Novecento.

Giovanni Tarantino, in una postfazione che esula dalla direzione principale su cui si fonda il volume, riflette sulla rappresentazione storica e narrativa della Cina in tre settori artistici: il documentario *Chung Kuo/China* (1972) di Antonioni, vietato in seguito dal governo cinese; il film francese *Les Chinois à Paris* (1974) di Jean Yanne e la rilettura di un libretto basato sulla pantomima *Ballet des Porcelaines* (1739), adattato da Meredith Martin e Phil Chan.

La natura composita del volume, dall'ampio respiro in termini temporali e geografici nonché bibliografici, nelle talvolta laboriose trattazioni teoriche o storiche, evidenzia una notevole uniformità propagandistica, volta alla creazione di una distinta identità nazionale basata sull'assidua ricerca, nel passato e nel presente postunitario, della "supremazia" italiana, che esporti e sfrutti l'Italianità nelle relazioni internazionali. In ultimo, è apprezzabile l'aver aggiunto nella parte introduttiva un accenno alle viaggiatrici o, meglio, alla loro mancata presenza, in questo contesto, poiché, effettivamente, queste sembrano sempre piuttosto assenti nei grandi schemi storico-politici dei periodi indagati.

Ellen Patat

Via Rosselli n. 29

33010 Osoppo (UD) (Italia)

ellenpatat@gmail.com

A Poisonous Legacy

The Hidden Story of an Early Experimental Practice

Review of: Alisha Rankin, *The Poison Trials: Wonder Drugs, Experiment and the Battle for Authority in Renaissance Science*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2021, pp. 329, ISBN: 9780226744858, € 38,75 (also available in ebook).

Neil Tarrant

The Poison Trials opens with an account of Pope Clement VII's efforts to test the efficacy of an antidote. Two prisoners were offered marzipan cakes, which, unbeknownst to them, had been laced with the potent poison aconite. Only one of the prisoners was offered the potential cure. While he subsequently recovered, his fellow prisoner suffered a gruesome death that was recorded in detail in a written report of the trial. Rather than an isolated event, this incident was one of a cluster of experiments on human subjects that took place during the sixteenth century to assess the effectiveness of antidotes. These human experiments form the core of Alicia Rankin's study of poison trials, both those conducted on animals, and the rarer examples of those carried out on humans. Her investigations provide her with a means to shed new light on venerable themes in the history of science, including the history of experiment, the construction of intellectual authority, court culture, medical professionalisation, and the role of the medical marketplace in early modern Europe.

The first chapter provides important historical context for interpreting the significance of the sixteenth-century poison trials. It describes not only how poisons were conceived in ancient and medieval societies, but also traces the longer history of efforts to investigate their effects and the efficacy of antidotes. According to legend, King Mithridates VI of Pontus conducted tests on poisons including tests on condemned criminals. A firmer precedent for medieval and early modern Europe was set in a text widely believed to have been penned by the Roman physician Galen. By the time he was writing, testing poisons on human subjects, including condemned criminals, was prohibited, and this taboo persisted until the sixteenth century. Galen also offered an influential model for conducting poison trials on animals. Notably, he advocated dividing the animals into two groups, only one of which had received an antidote, before exposing them to poison. Chapter 2 picks up the story of the first human poison trials at the court of Clement VII. Rankin argued that ancient concerns about experimenting on human bodies were gradually eroded by the dissection of human cadavers for postmortem investigation. The anatomical dissections carried out in the universities were normally performed on criminals. As Rankin stressed, the authors of a published account of Clement's trial presented the act of administering poison to criminals as a test conforming to contemporary religious and legal standards.

The following two chapters situate the poison trials in the historiography of experimentation and empiricism. Prior to the sixteenth century, experimental knowledge, which Rankin defined as ‘singular instances drawn from hands on practice’ (p. 82) was assigned a lowly epistemic status. This was reinforced by the fact that empirical healers touted cures in the medical marketplace, often by offering dramatic demonstrations of the properties of their wares. Their methods included publicly administering poisons and antidotes to animals and, in many instances, to themselves or a stooge. When learned physicians conducted their poison trials, they felt obliged to show the distance between their investigations and the antics of the lowly empirics, both to enhance their prestige and authority and potentially to secure access to the lucrative trade in medicaments. In Chapter 4 Rankin also considers how contemporaries considered the ethical implications of these experiments, noting that the justifications for these practices were often highly contextually specific. Human poison trials remained a rare phenomenon, however. Rankin estimates that during their heyday, 1560-1590, around six were conducted across Europe, after which they ‘fizzled out’. Their contribution to the history of experiment also remained relatively limited, for Rankin concludes that they did not become an “epistemic” medical genre.’ (110). Their most lasting value appears to have lain in the fact that they generated written reports which created an extensive collection of experimental records.

The book’s final section explores the production, testing and marketing of wonder drugs, that is, substances believed to be capable either of curing one ailment particularly effectively or a panacea. In works such as Johann Wittich’s *Report on the Wondrous Bezoar Stone that is Good Against All Poison* (1589), the wondrous healing properties of substances such as the bezoar stone or unicorn horn were considered alongside those of herbs, barks and roots discovered in the New World. Several Catholic princes, including the Emperor Ferdinand I, sought to test the efficacy of these wondrous substances through poison trials. These events served to enhance the princes’ power both by signaling their possession of rare and expensive antidotes and by potentially proving their efficacy. The final chapter considers the case of the Panacea Amwaldania, an alchemically produced version of the naturally occurring terra sigillata. In this chapter, Rankin places the new drug within the context of disputes between Galenic and Paracelsian physicians and a new demand for chemical medicines during the sixteenth century.

In this work, Rankin offers a rich and engaging portrait of early modern poison trials. She provides many surprising and fascinating details alongside sobering reflections on the lengths to which humans would go to produce medical and scientific knowledge. What, however, was the broader significance and legacy of these poison trials? They certainly persisted in some form until the modern age. It is, for example, possible to note similarities between not only the regimes of animal testing, but also the entrepreneurial spirit and showmanship of the early modern marketplace that Rankin describes in Louis Pasteur’s public demonstrations of the efficacy of his anthrax vaccine in 1881. It is, however, hard to avoid the conclusion that poison trials on human subjects were – thankfully – an isolated and rather marginal phenomenon with limited consequences for the development of medical and scientific knowledge.

Neil Tarrant

University of Leeds

n.tarrant@leeds.ac.uk



Anno 37, 2022 / Fascicolo 2 / p. 1-3 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/inc18368>

© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -

Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by openjournals.nl

The Comic Dynamic in Italian Renaissance Literature:

Founding Texts of a Civilization and the Ethics of Exchange

Review of: Massimo Scalabrini, *Commedia e civiltà. Dinamiche anticonflittuali nella letteratura italiana del Cinquecento*, Ravenna, Longo Editore, 2022, 137 p., ISBN 9788893500944, €20,00.

Laurie A. Shepard

In three brilliant and dense essays Massimo Scalabrini explores the idea that the Classical civilization of the Italian Renaissance court is fundamentally or “genetically” comic. Departing from De Sanctis’s description of the comedic and ironic essence of Renaissance literature as the consequence of the ethical decadence of court culture, Scalabrini refocuses on the comedic habit of mind that favors conflict resolution and gratification through exchange. The scholar defines the rhetorical and ethical lessons of Classicism as moderation, discretion, reconciliation and mutual benefit, and the Italian Renaissance court is examined as a place where a civilization of mediation controlled potential violence. This ethos is probed in three major genres: treatises on conversation and conduct, the mock epic poetry of Ludovico Ariosto, and the *commedia erudita* of Ariosto, Bibbiena and Machiavelli.

The first essay, ‘Civiltà del comico’, focuses on Baldassare Castiglione’s *Libro del Cortegiano*, Giovanni Della Casa *Galateo*, Giovanni Giovanno Pontano’s *De Sermone*, and Stefano Guazzo’s *Civil Conversazione*. Scalabrini shows how precepts of Aristotle, Cicero and Quintilian are nuanced by the prevailing ethics of use and exchange. Aristotle’s golden mean (*‘medietà’*), the habit that defends moral virtue, is married to a central precept of Cicero and Quintilian, *convenienza*, which in rhetoric refers to the ability to judge your audience and adapt speech or behavior; these become anthropological values of Ancien Régime civilization. A magnanimous tolerance is fundamental, and this attitude is bolstered by the ethics of exchange which allow the weaker party (or the wrong-doer) to redeem himself and the social fabric to be healed. Scalabrini quotes Erasmus who defines *civilitas* as ‘knowing when easily to pardon the errors of others’ (*‘nell’saper perdonare (ignoscere) facilmente gli sbagli degli altri’*, 44). The essay opens and closes with a discussion of the comic, *‘il discorso faceto’*, in the guidebooks of conversation and conduct. Demonstrating how, as a praxis, *‘il discorso faceto’* reduces conflict and promotes pleasure, Scalabrini argues that comic discourse is guided by the same principals as Renaissance civil discourse.

In the second essay, ‘Poesia e contraccambio’, the importance of exchange in Ludovico Ariosto’s *Orlando furioso* is examined. The poet conceives the work as a gift to a prince from a grateful courtier, and one of many acts of exchange which occur

throughout the poem. The governing concept of *convenienza* is reformulated here as *corrispondenza* or the appropriate response to an offering. Cardinal Ippolito, to whom Ariosto dedicated his poem as an expression of his debt, service and gratitude, is tainted by avarice and unable to show proper gratitude for the gift. While poetry is only *merce*, and there are courtier-poets who praise corrupt princes, Ariosto distinguishes the true poet as the one who can promise enduring fame. As the epic develops, the ethics of *corrispondenza* and gratitude are examined repeatedly with both positive and negative exempla. In the most shocking negative exemplum, Orlando sets out on a murderous rampage when he discovers that his love for Angelica is not reciprocated; he abandons the Christian cause in its moment of need, and fails to honour his debt to his lord. Only when Astolfo restores his wits does Orlando return to battle and save the Christendom.

The lesson of *corrispondenza* is fundamental to the narration of the coming-of-age of Orlando's cousin Rinaldo. A prudent young hero, Rinaldo is able to adjust his vision as his circumstances change. Freeing himself from an immature love for Angelica, he sets off on more honourable quests; he learns through adventures that include reflection and exemplary tales. In Rinaldo's education, 'moral absolutism' (69) and the adamant logic of the chivalric quest give way to the pragmatic logic of calculation, profit and loss according to the ethos of *corrispondenza* and a premise of gratitude that is inherent in the Aristotelian precept to remember the good received more than the abuse suffered, and the help accepted more than the assistance offered (*Retorica* I 13 [1374b 10-20]). The chorus of voices that characterizes the Renaissance books of conversation is present in the poem's diverse adventures, exemplary tales and authorial commentary like the invective against avarice in the opening stanzas of Canto 43; Rinaldo and the alert reader may take cognitive lessons for a complex world through the poem's dialectical analysis of each party and incident.

In the third essay, 'Scene di pacificazione', Scalabrini again focuses on the closed circuit that defines producer and consumer, and he pays particular attention to the mediating space of the stage, built and painted to mirror the city but set apart, a space of catharsis for the conflicts and passions that flare up and are concentrated in comic plots. Indeed, comic entertainment may be read as an exercise in civility (88, citing Womack). Quintilian underlines the essentially ethical character of the comedies of Menander and Terence, and comic dialog is guided by the same rules as civil discourse, imposing 'measure and moderation' (88). Much of the essay is devoted to the plots and verbal exchanges of the comedies of Ariosto, Bibbiena and Machiavelli. In Ariosto's earlier comedies, even when the harm done involves multiple parties as in *Negromante*, the calculation of profit and loss is carefully tallied to deliver a sense of satisfaction and pleasure to all the parties. In contrast, in the comedy *Lena* there is no achievable solution or exchange that includes the eponymous wife/mistress/prostitute/procuress, and Lena remains aggrieved at the end of the comedy. Writing of *Mandragola*, Scalabrini describes Lucrezia's abandonment of the inflexible regime of virtue to become the mistress of Callimaco, which is the desired outcome of a pyramid of compromising exchanges, as the comic reversal of the Roman Lucrezia's suicide recounted by Tito Livy. Machiavelli's *Clizia* is the best illustration of the essentially ethical character of comedy: following the nocturnal 'beffa' that humiliates the elderly Nicomaco and crushes his passion for the young Clizia, his wife Sofronia offers him civil redemption in exchange for his power as *pater familias*. Scalabrini presents her willingness to forgive Nicomaco, or more generally the posture of indulgence, as fundamentally conciliatory and restorative; it embodies the flexibility, specificity, moderation, discretion and social benefit which are the essence of Classicism's lesson of rhetoric and ethics.

This slim volume makes a valuable contribution to the study of Renaissance literature and civilization. Professor Scalabrini probes and synthesizes the most important literary and rhetorical texts of the first half of the sixteenth century in Italy, and he demonstrates textually the aspiration of an aristocratic civilization to adopt a more tolerant and generous ethics of exchange, which could turn tragedy to comedy.

Laurie A. Shepard

Research Associate Professor of Italian

Boston College

Chestnut Hill, Massachusetts (USA)

laurie.shepard@bc.edu

Internazionale Matilde La ricezione di Serao fuor d'Italia

Recensione di: Gabriella Romani, Ursula Fanning & Katharine Mitchell (a cura di), *Matilde Serao. International Profile, Reception and Networks*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 264 pp., ISBN: 9782406128519, € 29,00.

Mirko Mondillo

Se da un lato l'effettivo peso dell'opera di Matilde Serao nella letteratura italiana è spesso disistimato, dall'altro non è pienamente riconosciuto come fatto acclarato la sua fortuna a livello internazionale. È per questo motivo che posso citare la mia sorpresa nell'aver trovato all'inizio di *The Serpent Coiled in Naples*¹ un riferimento a *Il ventre di Napoli* e alla sua figura in quanto autorità sul discorso napoletano. Che Kociejowski inizi a discutere di "cosa" e "come" sia (stata) Napoli in una prospettiva di lunga durata riferendosi proprio a Serao e posponendo autori che si suppone essere internazionalmente più famosi, come Saviano, La Capria e Malaparte, è una situazione su cui val la pena ragionare: un tale ragionamento rischia, tuttavia, di avvilupparsi su se stesso, se privo di strumenti.

Grazie al volume curato da Romani, Fanning e Mitchell è possibile ridimensionare la sorpresa provata durante la lettura di Kociejowski e riconoscerla come un'inconscia conseguenza dei pregiudizi circa l'esclusività regionale e la minorità di Serao all'interno del canone letterario nazionale. Nell'introduzione scritta dalle curatrici il discorso insiste proprio sull'ampiezza dello spazio in cui si è avuta la sua lettura. Proprio per la grande varietà di interpretazioni date dai suoi contemporanei alla sua scrittura, collegata a 'her Catholic, female, Italian and Neapolitan identities', le curatrici sottolineano il valore di Serao come autore *per se* e per il ruolo svolto dalle sue opere presso il pubblico internazionale: è stato anche attraverso Serao che i lettori esteri 'fashioned their understanding and imaginative conceptions of modern Italy, and its national and regional identities' (p. 8).

All'idea di confronto con altri autori (soprattutto Deledda) si rifà il primo saggio del volume. Attraverso un lavoro di scavo e ricerca, Åkerström sostiene che la vittoria del Nobel da parte di Serao non fu ostacolata da certe posizioni anti-belliche o dalle pressioni di Mussolini sulla commissione, ma solo da una valutazione, benché limitata, stilistica: 'Serao was regarded as "too Neapolitan" and lacked the support in the Academy that Deledda possessed' (p. 32). Alexandrova e Ilieva sottolineano, oltre al ruolo di 'forerunner' di autori come Negri e Deledda in Bulgaria (p. 36), gli effetti politici e civili della lettura di Serao in questo paese: la traduzione e la pubblicazione delle sue opere sarebbero state valutate come azioni utili alla promozione di

¹ M. Kociejowski, *The Serpent Coiled in Naples*, London, Haus Publishing, 2022.

‘wom[a]n’s voice[s] which spoke openly about women’s hardships and personal choices’ (p. 40). Osservando la cesura nelle traduzioni russe delle opere di Serao a partire dal 1911, dovuta ai nuovi interessi editoriali (dalle esperienze delle donne aristocratiche a quelle dei bambini), Belova riferisce invece di come la circolazione dell’autore sia stata spesso privilegiata per determinati aspetti pedagogici, come nel caso delle diverse edizioni di *All’erta, sentinella!*, le cui ‘different translations reflected a desire to adapt this story for different readerships’ (p. 64). Belova riferisce anche del confronto effettuato da Vladimir Fricke tra Serao e Deledda: la critica negativa di Serao dipenderebbe dalla presenza nella sua scrittura di un “cosmopolitan” feel’ da contrapporre ai “primitive” characters and environment of Deledda’s novels’. Le mancanze di Serao riguarderebbero anche un certo ‘inadequate development of [...] male characters’ e una tendenza a non rappresentare l’infanzia (pp. 68-69). In ‘Re-Reading Serao Through Anglocentric Eyes’ Fanning ricostruisce innanzitutto il contesto critico italiano, per individuare i suoi motivi di apprezzamento. Riconoscendo in D’Annunzio e in Croce i principali fautori della lettura italiana dell’autore, con il primo che ne ha subito l’influenza e ne ha sancito la validità letteraria, sottolineandone il tratto mascolino (p. 80), e il secondo che ne ha esaltato invece la femminilità dello sguardo sull’ambiente napoletano, promuovendola come autore realista, Fanning enuclea il genere e la ‘Neapolitan-ness, Southernness and/or Italian-ness’ (p. 79) come argomenti sulla cui base trattare della ricezione anglofona di Serao. Sono questi, infatti, i ‘twin poles’ (p. 83) che emergono maggiormente nella critica anglofona: quello stesso sguardo che Croce aveva promosso come realista è osservato dai critici anglofoni come tratto proprio della sua posizione di donna meridionale, governata dalla passione e ispirata dall’inciviltà del suo luogo natio; pur riconosciuto, il realismo praticato da Serao è inquadrato in una pratica letteraria amatoriale, confacente a uno stato-nazione e a uno scrittore senza esperienza nazionale; anche lo stesso Henry James largamente si sofferma sulla napoletanità di Serao, tanto da individuare in “[her] origins]” un tema da sottolineare (p. 91). Melis e Wandruszka rilevano come Serao entri nel discorso critico d’area germanofona grazie all’intuizione spitzeriana di illustrarne la scrittura alla luce del Naturalismo. Serao, infatti, diventa il caso-studio assunto da Spitzer per discutere di quanto l’approccio naturalistico goda di ‘a geo-anthropological factor’ (p. 100): Serao è un autore naturalistico perché, in quanto donna e meridionale, propenso a preferire l’osservazione della vita a quella delle abitudini sociali. Di grande interesse, anche per il valore culturale assunto dalle lingue di trasmissione letteraria, è il saggio di Parente-Čapková. Riferendo dell’esistenza nella Finlandia dell’epoca di due lingue d’uso (il finlandese e lo svedese, quest’ultima come ‘language of culture’, p. 134), l’autrice analizza in che modo le opere di Serao siano giunte in questo paese: i testi sono stati tradotti in finlandese per nobilitare questa lingua e in svedese per il loro intrinseco valore letterario. Nel saggio di Romani si ha un apprezzabile cambiamento di prospettiva. Piuttosto che dedicarsi alla ricezione dell’autore nei paesi in cui è stata tradotta, Romani analizza la posizione di Serao nei confronti di un territorio: la Terra Santa. Pur presentandosi come uno scritto di viaggio e pellegrinaggio, *Nel paese di Gesù* si configura come un manuale su “come” visitare la Palestina, nel quale Serao contrappone ‘the idea of a Mediterranean identity’ a ‘the prevailing modalities of modernity offered by the Northern European model’ (p. 176). In grande rilievo è posta la bontà della scelta stilistica di Serao, che adopera ‘a hybrid style, using fictional elements seemingly straight out of a gothic novel’ (p. 165) per discutere di una modernità che aliena l’individuo e non gli permette di fare esperienze che siano veramente tali: in questo senso, il suo essere donna in viaggio, che infrange il ruolo tradizionalmente assegnatole, sottolinea il valore della resistenza nei confronti dello Zeitgeist vissuto. Per quanto riguarda l’ambito ispanofono, lasci e Sanz si concentrano

sulle recensioni e i giudizi spagnoli, in considerazione del fatto che 'most readers only had access to those fragments, rather than to the author's entire work' (p. 165). L'osservazione quantitativa dei termini utilizzati in Spagna per parlare di Serao restituisce, oltre a una sorprendente bassa frequenza di 'Napoli', una serie di indizi relativi alla sua ricezione: è presentata essenzialmente come romanziera, la sua carriera giornalistica è spesso taciuta (in particolare per quanto riguarda 'her most committed, militant, pro-empowerment aspects', p. 184), regionalismo, idealismo e realismo sono le caratteristiche più di frequente evocate. Letta e tradotta insieme ad altri italiani, la ricezione di Serao in Svezia si è sviluppata, come riferisce Tchehoff, in '[a] dynamic but still isolated context' (pp. 201-202): l'autore infatti ricorda come la lettura svedese di Serao sia avvenuta durante l'affermazione della poetica naturalistica, di Strindberg e Ibsen, della discussione sul ruolo e sui diritti delle donne, dell'industrializzazione del paese e anche dell'inizio dei movimenti migratori verso l'esterno. Definito come tale il contesto di ricezione, il saggio analizza l'osservazione della stampa nazionale circa l'influenza del naturalismo francese sulla scrittura di Serao e i modi in cui alcuni critici hanno attuato 'a typical stereotyping manoeuvre' (p. 205) in relazione al rapporto tra l'autore e il suo luogo di provenienza. Interessante risulta essere la conclusione: nonostante diffusione e apprezzamento, le opere dell'autore non venivano lette per interpretare il contesto letterario italiano, ma solamente 'as a product of Neapolitan society and southern nature' (p. 224).

Il volume presenta vari pregi: la varietà metodologica, la tendenza a interpretare (non solo a raccogliere) i giudizi critici esteri, la formulazione di ipotesi e proposte interessanti (e.g. a quelle sul collegamento Serao-Ferrante per le critiche su napoletanità, meridionalità e femminilità (Fanning), sul valore transculturale delle sue traduzioni in contesti bilingui (Parente-Čapková), sulle ricezioni locali di Serao contrapposte a quelle di altri autori italiani). Ciò che si evince dalla lettura finale sono la posizione di non extravaganza dell'autore da un campo letterario a cui si riconosce un certo valore e la piena individuazione delle sue doti stilistiche e della sua profondità di pensiero, nonostante lo scotto di certi pregiudizi circa le "diverse identità" riconosciutele. Per chi non abbia dimestichezza con l'opera e la vita di Serao il volume è un validissimo contributo, per la presentazione dell'autore attraverso le letture estere e per l'apparato bibliografico, proficuo ed esaustivo. Il volume è consigliato sia a studiosi di Serao, dal momento che permette di approfondire certi suoi rapporti con movimenti letterari di più vasta portata, sia a quanti si dedicano a studi di traduttologia e ai Cultural Studies.

Mirko Mondillo

Università di Siena/Katholieke Universiteit Leuven
mirko.mondillo@gmail.com

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

Sofonisba Anguissola: Portrettist van de Renaissance

De tentoonstelling in het Rijksmuseum Twenthe bood een unieke mogelijkheid om een groot aantal werken van Sofonisba Anguissola in Nederland te zien. Er zijn niet veel schilderijen van haar bekend, maar de meeste daarvan waren daar tentoongesteld. De expositie is tot stand gekomen dankzij een goede samenwerking tussen het Rijksmuseum Twenthe en de Nivagaard Collectie van Niva in Denemarken. In deze collectie bevindt zich een belangrijk schilderij van Anguissola, het *Familieportret* (ca. 1559, onvoltooid, olieverf op doek, 157x122 cm), dat aan het Rijksmuseum is uitgeleend. Alles bij elkaar gaven de werken, afkomstig uit verschillende landen (zoals Spanje, Engeland en uiteraard Italië), een mooi overzicht op degene die terecht ‘La più illustre pittrice d’Europa’ (Raffaele Soprani, geciteerd in Vries, p. 74) van de Renaissance kan worden genoemd.

Sofonisba is rond 1532 geboren in Cremona en gestorven in Palermo in 1625. Cremona was de tweede stad van hertogdom Milaan ten tijde van de Spaanse overheersing. De familie Anguissola had een aanzienlijke positie aan het hof en vader Amilcare maakte deel uit van de regering van de stad. Door deze positie kwam hij in contact met de kunstenaars en ambachtslieden die verantwoordelijk waren voor de decoratie van de belangrijkste kerken van de stad, zoals Bernardino Campi (1546-1549) en Bernardino Gatti (1549-1551), en kon hij zorgen voor een kunstopleiding voor zijn dochters. Net als haar man kwam Bianca Ponzoni, de moeder, uit adellijke families met bestuurlijke macht.

De naam van Sofonisba verwijst, net zoals die van haar broer Asdrubale, naar de vermeende Carthaagse oorsprong van de familie. Sofonisba en haar zussen werden opgevoed volgens de leidraad van Baldassar Castiglione's *Il libro del Cortegiano* (1528), in een cultureel klimaat dat positief stond tegenover de opleiding van vrouwen. Een wijziging in het denken over vrouwen was aan het einde van de middeleeuwen al begonnen in Italië, maar het is aan het begin van de zestiende eeuw dat het leven van een aantal belangrijke vrouwen van adellijke oorsprong, zoals Lucrezia Borgia, Elisabetta Gonzaga en Isabella d'Este, het debat over “identiteit” en “waardigheid” van vrouwen in de maatschappij weer leven inblies. In boek drie schetst Castiglione het profiel van de perfecte hofdame aan het modelhof van Urbino, waar Elisabetta Gonzaga en haar schoonzuster Emilia Pio het culturele leven leidden. Ondanks deze vooruitgang was een professionele opleiding voor vrouwen echter nog lang niet in zicht. ‘Als vrouw van adel is het voor Sofonisba moeilijk om een carrière als kunstenaar te maken, omdat het haar niet is toegestaan eigen werk te verkopen’ (Vries, p. 69).

Sofonisba begon samen met haar zus Elena als leerling bij de schilder Campi, in het huis van de kunstenaar. Ze vervolgden hun opleiding bij een andere belangrijke plaatselijke schilder, Gatti. Rond 1550 was ze al beroemd in Cremona als ‘inter egregios pictores nostri temporis’ (Marco Girolamo Vida, geciteerd in Gómez, p. 16).

Tijdens haar opleiding leerde Sofonisba met name tekenen, portretschilderen en het maken van religieuze schilderijen. Het was in het bijzonder in de portretkunst dat Sofonisba dankzij een nauwgezette techniek haar eigen stijl ontwikkelde. Tot de periode 1551-1559 behoren de eerste portretten, met name “familieportretten” en

vele “zelfportretten”. Ze ‘projecteren ook een vooropgezet idee van een familie - virtuoos en welopgevoed – op de manier die Castiglione beschreef’ (Gòmez, p. 21). De keuze voor zelfportretten lag voor de hand vanwege de beschikbaarheid van het model. Sofonisba’s portretstijl kenmerkt zich door de combinatie van een eenvoudige compositie en een gedoseerde expressiviteit, die verwijst naar de deugden van de geportretteerde. Vele van haar bekende zelfportretten waren in Enschede tentoongesteld, zowel die van klein formaat (Wenen, Parijs, Rome) als de grotere, zoals het *Zelfportret achter een spinet* (Napels), *Zelfportret achter de schildersezal* (Lancut), *Zelfportret achter een clavichord* (Althorp). Ook sommige van haar portretten waren in de tentoonstelling opgenomen, zoals *Giulio Clovio* (Rome), een portret dat tot voor kort werd toegeschreven aan verschillende andere beroemde kunstenaars zoals Tiziano Vecellio, Ludovico Carracci en Giovanni Battista Moroni.

Een aparte vermelding verdienen *Het schaakspel* (1555, Poznan) en het genoemde grote *Familieportret*. *Het schaakspel* is een scène van een gelukkig alledaags gezin dat typisch behoort tot ‘la piccola nobiltà’ (Orietta Pinessi, geciteerd in Gòmez, p. 26) en waarin aandacht wordt besteed aan de ‘motto’s van de ziel’. Deze combinatie vindt men terug in twee tekeningen die vader Amilcare in 1557-1558 naar Michelangelo stuurde. De twee schilderijen ontlokten bovendien aan Vasari het commentaar dat ‘de figuren lijken te ademen en te leven’, zoals hij rond 1560 zei toen hij de familie Anguissola bezocht en de werken zag in voorbereiding van de tweede editie van zijn *Levens*. Mede dankzij Vasari’s waardering van Sofonisba’s werk werd haar oeuvre deel van de artistieke canon.

In 1559 ontbood Koning Filips II haar om in Spanje hofdame van Elisabeth van Valois te worden. Dit werd het hoogtepunt van de aspiraties van de familie Anguissola en het begin van haar wereldwijde prestige. Bevestiging daarvan vindt men in een eveneens tentoongesteld sleutelwerk van Campi, *Bernardino Campi schildert Sofonisba Anguissola* (ca. 1555-1560, Siena). Dit dubbelportret benadrukt het succes van Sofonisba: Campi portretteert zichzelf als leermeester van de beroemde schilderes.

Hoewel het vertrek van Sofonisba naar Madrid een sociale promotie voor de familie Anguissola betekende, werd het volgens Gòmez ook ‘het einde van een veelbelovende carrière’ (Gòmez, p. 29). In Spanje schilderde ze maar weinig portretten en conformeerde zij zichzelf aan de Spaanse hofsmaak, met portretten die weinig creatieve vrijheid tonen. Sofonisba’s positie was in sociaal opzicht belangrijker dan die van een schilder, hoewel zij ook als zodanig werd gewaardeerd en erkend. Maar de officiële portrettist van de koning was Alonso Sanchez Coello, die zijn werken signeerde. Sofonisba werkte af en toe met hem, maar er zijn geen schilderijen door haar gesigneerd.

In 1573 kwam Sofonisba terug, trouwde op aanraden van de koning met Fabrizio de Moncada (1535-1579), graaf van Caltanissetta en Paternò, en vestigde zich op Sicilië. Nadat ze weduwe was geworden ontmoette ze in 1580 de Genuese kapitein Orazio Lomellino. Ze trouwde zonder toestemming te vragen aan haar broer of de koning. In 1615 verhuisden ze naar Palermo, waar Anthony van Dyck haar nog heeft kunnen bezoeken. Ze was inmiddels blind geworden, maar nog in staat om advies te geven over de beste manier om licht in een portret te laten vallen! In 1625 stierf ze op negentigjarige leeftijd.

De tentoonstelling in Twenthe vormde een uitstekende gelegenheid om haar ontwikkeling als bijzonder talentvolle Renaissanceportrettist te bewonderen.

- *Sofonisba Anguissola. Portrettist van de Renaissance*, Rijksmuseum Twenthe (Enschede), 14 februari t/m 13 september 2023.

Maria Forcellino
Universiteit Utrecht
Trans 10
3512 JK Utrecht
m.forcellino@uu.nl

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

The New Renaissance: Regenerating the nation, and d'Annunzio

On 14 October 2022 at Ghent University, Guylian Nemegeer defended his PhD thesis *Rinascimento italiano e modernità europea. Il nazionalismo culturale di Gabriele d'Annunzio tra storia, politica e letteratura*, which he wrote under the supervision of Mara Santi and Teodoro Katinis. In the introduction, Nemegeer states that reception studies on d'Annunzio have thus far failed to acknowledge the importance of the author's take on Italian and European modernity within the intellectual debate of the long 19th century. His study therefore aims to fill this gap by analyzing the entanglement between d'Annunzio's reflection on the Renaissance and on the Italian nation. To do this, Nemegeer reconstructs the way in which the author develops the myth of the nation through his own interpretation of the Renaissance, and pays close attention to the meaning of the reception and revalorization of the national past within the socio-political and historical-cultural context of the 19th and 20th century (p. 3).

His argument is exposed with such clarity that one wonders how this evidence on d'Annunzio's leading role in conceptualizing the Renaissance in terms of cultural and political renewal, and in contrast with the narrative of decadence which predominated in 19th-century Europe, could have been overlooked by d'Annunzio scholars. Nemegeer explains this negligence with the still existing prejudices against the poet, who has been associated with decadence and corruption already since an early stage of his career. In the conclusion, Nemegeer explicitly states that he analyses d'Annunzio as an exemplary intellectual of his epoch, thus avoiding the tendency of many critics to highlight the exceptionality of the poet's authorial experience, or to adopt an anecdotal and sensationalist approach (p. 200). In this way, Nemegeer not only shows that d'Annunzio's engagement with modernity is comparable with that of coeval artists and thinkers such as Wagner, Nietzsche or Gentile (p. 200). He also demonstrates that d'Annunzio's role as a public writer and intellectual prefigures the political role of writers in today's mediatized society who, dealing with "celebrity culture" (p. 204), perform literary strategies of self-promotion and self-fashioning similar to d'Annunzio's. This direction of studies could be very fruitful for future research, if one thinks of writers such as Antonio Scurati or Ilja Leonard Pfeijffer.

The dissertation is divided into three principal interpretative lines and builds on extensive bibliographical research, including d'Annunzio's autographs and preliminary notes preserved in the archives of the Vittoriale and the Biblioteca Nazionale in Rome. The way in which these primary sources are put into dialogue with secondary criticism testifies to the candidate's curiosity to treat every aspect in depth and to not limit himself to one predominant perspective or language. The first interpretative strand deals with the reception of d'Annunzio (chapters 1 and 2, 'La ricezione *fin-de-siècle* di d'Annunzio. Il paradigma della decadenza' and 'd'Annunzio rinegozia d'Annunzio. Verso il paradigma del *rinascimento*', respectively), and analyses the predominantly negative appraisal of d'Annunzio's *Intermezzo di rime* (1883) and *Il piacere* (1889) in Italian journals. These works were considered examples of moral and sexual decadence by critics, such as Giuseppe Chiarini and Enrico Panzacchi. This negative judgement is contrasted with the positive reception in France, by a group of intellectuals in favor

of cosmopolitanism and/or nationalism (Eugène-Melchior De Vogüé, Charles Maurras, René Doumic). With a high degree of philological accuracy, Nemegeer shows that his corpus of primary sources is impressive. Maybe what is missing here is some more information on the critics that are the interlocutors in this debate and on the profile and readership of the journals in which they published their opinions.

The second strand deals with d'Annunzio's auto-mythopoesis and convincingly shows how the author uses his acclaim in France to make his interpretation of the Renaissance acceptable in Italy as well. Nemegeer clarifies how d'Annunzio constructs a coherent theory of the Renaissance in terms of nation building, using for that end not only his journalistic writings or interviews with national and foreign press, but also his literary works and, most interestingly, his texts written for the national commemoration of Italian writers. In this way, he contributes to construct a "religion of the nation" as well, to put it in the terms of historians such as Emilio Gentile, Alberto Maria Banti, and Roger Griffin, all quoted by Nemegeer.¹ Moreover, the distinction that Griffin makes between an epiphanic and a programmatic modality of modernism² seems to be very fruitful to analyze the way in which d'Annunzio combines the primacy of literature and of its aesthetic and performative qualities, with an active engagement with national and European politics.

It is also very interesting to see how d'Annunzio establishes an alternative canon of the Renaissance supported by cultural geniuses (such as Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti), to contrast the predominant one of Francesco De Sanctis and the Hegelian Neapolitans (chapter 5, 'Rigenerare l'Italia, rigenerare l'Occidente', p. 158). Starting from the Risorgimento thesis of decadence, which associates the Italian Renaissance with "shame", these philosophers of the nation promote instead revolutionary thinkers and scientists (Niccolò Machiavelli, Galileo Galilei, Giordano Bruno), who are also acceptable for those intellectuals from Northern Europe in favor of the paradigm of Reformation.

Nemegeer perfectly succeeds in staging a fruitful and convincing dialogue between primary and secondary sources also when discussing d'Annunzio's aesthetic programme for a "New Renaissance" (chapter 3, 'Il dibattito sulla letteratura nazionale all'alba del Novecento') and the negotiations in Europe between Renaissance and Reformation in view of building a true national consciousness (chapter 4, 'Risorgimento, Rinascimento e il culto dell'aspettazione'). It should be said that, overall, the theory in this thesis is always brought into a close conversation with the texts, which bears as a consequence that different theoretical perspectives, such as the ones on nation building or on intertextuality, are addressed in function of the evidence revealed by the source materials. Only in the first chapter, on the *fin-de-siècle* reception of d'Annunzio, the argument starts from a theoretical framework which combines Hans Robert Jauss's "horizon of expectation" with the notions of prejudice and authorial ethos (Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz and Liesbeth Korthals Altes, p. 25).

The second interpretative line of "auto-mythopoesis" and the third line of national mythography are interconnected and inseparable, since d'Annunzio guides the masses in the process of national and cultural regeneration. His writings and discourses dating from the beginning of the First World War (around 1915) and its aftermath (1919, 1922), show a progressive evolution toward the propagandistic and belligerent rhetoric of fascism. This last term, however, is not dealt with extensively in this PhD

¹ E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005 [1993]; A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011; R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

² Griffin, *Modernism and Fascism*, cit. in Nemegeer, p. 137.

thesis, which prefers to use the more generic term “modernity”. Since Griffin’s *Modernism and Fascism* uses both terms, one could ask if fascism should not also be put in continuity with d’Annunzio’s palingenetic nationalist interpretation of the Renaissance, and thus with the role played by the poet-soldier as a precursor of fascist ideology.

As Nemegeer states in the introduction, in his study he chooses to focus on d’Annunzio’s fictional prose and his articles published on the major newspapers and journals of the time (*Corriere della Sera*, *La Tribuna*, *L’illustrazione italiana*) for two reasons. Firstly, because every discourse on the nation is a relational phenomenon that is embedded in an international context, and in this perspective his prose works circulated most widely. And secondly, because magazines between the 19th and 20th century played a fundamental role in the elaboration of ideological and cultural discourses (pp. 18-19). In the first chapters, however, d’Annunzio’s *fin-de-siècle* reception is analysed primarily as part of a transnational exchange of ideas between actors in the field, but when in the following chapters d’Annunzio’s auto-mythopoesis is discussed, the treatment of the materials zooms in on the voice of the “vate” himself. This makes one wonder if this means that his idea of a post-Risorgimento Renaissance has gradually shifted place from the periphery to the center of Italy’s cultural establishment. In his commemoration of the death of Giosuè Carducci, which he pronounced on 24 March 1907 in the Teatro Lirico in Milan, d’Annunzio not only intends to welcome Carducci in the “pantheon” of the nation, but also and foremost to put himself on the pedestal that was left vacant by this hero of the Risorgimento (pp. 88-89).

These are some questions which are sparked by the rich materials offered by this thesis, which opens towards new directions of research on d’Annunzio as a prominent thinker in the national and European debate on the topics of nationalism, culture and politics. It should be mentioned that Nemegeer has already published a number of articles which show that he plays an active role in the field of d’Annunzio studies as part of the investigation on the transnational reception, production and history of ideas, and on the role of culture in shaping the politics of modernity and of the present. Finally, it is also worth mentioning here that Nemegeer was granted an FWO junior postdoctoral fellowship, and that in his current research he is specifically interested in how French and Italian intellectuals used the idea of a “Latin Renaissance” to negotiate their own role in modernity and to construct notions of European identity in the run-up to the First World War.

- Guylian Nemegeer, *Rinascimento italiano e modernità europea. Il nazionalismo culturale di Gabriele d’Annunzio tra storia, politica e letteratura*, PhD Thesis, Universiteit Gent, 2022, 234 p.

Monica Jansen

Universiteit Utrecht, TLC-Italiaanse Taal & Cultuur
Trans 10, 3512 JK Utrecht (The Netherlands)
m.m.jansen@uu.nl