

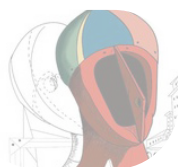
DNA - Di Nulla Academia

Rivista di studi camporesiani



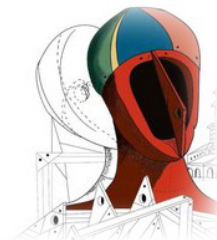
Vol. 5, n. 2 (2024)

**I sentieri della letteratura.
Per Bruno Capaci**



SOMMARIO

<i>Editoriale</i>	p. 3
NICOLA BONAZZI	
<i>Una passeggiata letteraria lungo le strade dell'Appennino. Con un racconto inedito di Marco Santagata</i>	p. 4
ALBERTO DI FRANCO	
<i>«Una grazia lieve ed alta che diresti pudica». Gli elzeviri del professor Manara Valgimigli</i>	p. 25
ANTONIO CASTRONUOVO	
<i>Il magistero integrale di Maria Corti</i>	p. 37
ANDREA SCARDICCHIO	
<i>Un giorno del '74. Ricordo di Ezio Raimondi</i>	p. 48
ALBERTO BERTONI	
<i>Rugby e carcere: il caso "Giallo Dozza" di Bologna</i>	p. 54
BRUNA CAPPARELLI	
<i>La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene di Pellegrino Artusi: un minestrone di generi cucinato benissimo</i>	p. 67
LUCA CLERICI	
<i>Recensire libri sui giornali</i>	p. 88
GINO RUOZZI	
<i>Raccontare un Archivio: i documentari letterari sull'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale dell'Università di Trieste</i>	p. 94
PAOLO QUAZZOLO	
<i>Genius loci. Per un atlante delle case d'autore</i>	p. 102
LAURA MELOSI	



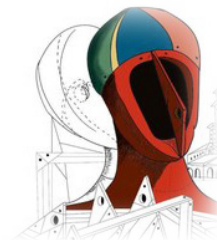
EDITORIALE

Editoriale

NICOLA BONAZZI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: nicola.bonazzi3@unibo.it

Con questo numero, «Di Nulla Academia – Rivista di studi camporesiani» riprende il suo corso e, ci auguriamo, la regolarità delle uscite, interrotta per diversi mesi a causa della scomparsa di chi, per primo, ne ha promosso la nascita e ne ha assunto la direzione sin dal suo primo apparire, l'amico e collega Bruno Capaci. Le sue capacità organizzative, la sua curiosità intellettuale, il suo continuo prodigarsi hanno fatto crescere intorno alla rivista un'ampia rete di relazioni, consentendole di oltrepassare i confini della letteratura e valicare gli steccati delle discipline, dirigendo i suoi interessi verso l'etnografia, la retorica, il teatro, la geografia, la giurisprudenza, l'antropologia, la gastronomia... In questo Bruno ha saputo interpretare al meglio la disponibilità intellettuale di Piero Camporesi, mai disgiunta da un'erudizione che, ben lungi dall'essere sfoggio nozionistico di fonti eteroclite e bizzarre, incideva la carne viva del presente, per interpretarlo con categorie inusuali, eppure in grado di garantire uno straniamento salutare: guardare le cose da una prospettiva eccentrica consente per paradosso di vederle meglio. Di questa lezione Bruno Capaci è stato allievo e interprete di prim'ordine, rilanciandola a chi deve ora, assai indegnamente, raccoglierne il testimone. Questo primo numero dopo la scomparsa di Bruno realizza un paio di percorsi che egli immaginava poter avere «Di Nulla Academia» come sede privilegiata: uno riguarda le figure di scrittori/professori, ovvero chi, pur impegnandosi nell'insegnamento e nella ricerca accademica, ha poi dato corso anche a una propria vocazione letteraria nel senso più ampio della parola, attraverso scritture narrative, poetiche, giornalistiche o elzeviristiche; l'altro percorso, la cui formalizzazione spetta soprattutto alle cure di Tiziana Piras, rielabora un dialogo triestino dedicato al tema della comunicazione letteraria. Un ringraziamento doveroso va a tutte e tutti coloro che, dopo la scomparsa di Bruno, si sono immediatamente dati da fare per colmare il vuoto lasciato da lui. A me, quale nuovo direttore della rivista, non resta che chiedere a lettori, lettrici e collaboratori di essere per quanto possibile indulgenti di fronte all'arduo compito che ci spetta nel tentativo di non far rimpiangere la cura, le capacità, l'intelligenza di chi ci ha preceduto. E ora, buona lettura!



PROFESSORI SCRITTORI

*Una passeggiata letteraria lungo le strade dell'Appennino.
Con un racconto inedito di Marco Santagata*

ALBERTO DI FRANCO

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: alberto.difranco2@unibo.it

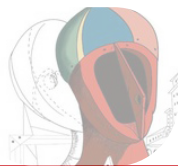
ABSTRACT

Il presente contributo propone una lettura critica di alcune opere in prosa del Novecento letterario italiano ambientate sull'Appennino tosco-emiliano. Nella logica di legare i racconti e i romanzi al territorio, in prospettiva storica, culturale e sociologica, il saggio vuole offrire alcuni spunti di riflessione sui valori estetici e antropologici del paesaggio. In appendice si pubblica qui per la prima volta un breve racconto inedito di Marco Santagata intitolato *La zòca*.

This contribution proposes a critical reading of some prose works of twentieth-century Italian literature set in the Tuscan-Emilian Apennines. In the logic of linking the stories and novels to the territory, in a historical, cultural and sociological sense, the essay wants to show paths on the aesthetic and anthropological values of the landscape. An unpublished short story by Marco Santagata entitled *La zòca* is published here for the first time in the appendix.

KEYWORDS

Literature of the Apennines; landscape; nature; anthropology; contemporary Italian literature



1. Introduzione

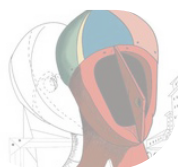
In questa sede, nel tentativo di verificare sui testi la presenza di una letteratura appenninica,¹ esamineremo alcune opere in prosa del Novecento letterario italiano ambientate sull'Appennino tosco-emiliano.² In un primo momento, ci confronteremo con un paesaggio giudicato o percepito esteticamente;³ successivamente, la dorsale appenninica, con i suoi borghi e i suoi variegati ambienti, sarà esaminata in una prospettiva antropologica, per analizzare come l'uomo modelli la propria azione sul mondo circostante in un determinato momento storico. In altri termini, partiremo da un'analisi estetica del paesaggio per approdare al 'paese', inteso come luogo o spazio – secondo Piero Camporesi – «considerato sotto il profilo delle sue caratteristiche fisico-ambientali, alla luce delle forme d'insediamento antropico e delle sue risorse economiche».⁴ Infine, il paesaggio montano osservato dal basso ci permetterà di cogliere la durezza della vita quotidiana e degli scontri sociali che costituisce lo sfondo a molta narrativa italiana legata allo scenario appenninico.⁵

2. Caos e cosmo. Il pellegrinaggio alla Verna di Dino Campana

A seguito della segregazione nel manicomio di Tournay in Belgio, Dino Campana viene rimpatriato a Marradi il 17 giugno 1910.⁶ A settembre, al fine di ritrovare nella solitudine dei luoghi familiari l'agognata serenità spirituale, compie un pellegrinaggio a piedi dalla sua Marradi al Santuario francescano della Verna. Il poeta, se consideriamo veritiera una testimonianza del fratello Manlio, registra le primissime impressioni di viaggio subito dopo il rientro a casa.⁷ Tuttavia, dell'escursione alla Verna non resta alcuna traccia ufficiale prima di dicembre 1913, quando Campana consegna il manoscritto del *Più lungo giorno* ai destinatari, Papini e Soffici. È questa l'unica attestazione della *Verna* anteriore ai *Canti Orfici*.

Uno dei più autorevoli biografi di Campana, Gianni Turchetta, ha insistito molto sulla posizione mediana della *Verna* negli *Orfici* e ha parlato opportunamente di un importante momento dell'ascesa simbolica, dopo la discesa agl'Inferi de *La Notte* e prima della grande sintesi tragica di *Genova*. I crinali e le foreste dell'Appennino, dove Campana ricerca e trova una momentanea liberazione dal dolore (Campigno, Castagno, la Falterona e i suoi boschi, Campigna, Stia, Monte Filetto, Valdervé), sono determinati e concreti, «anche se trasfigurati simbolicamente e tramati di ricordi letterari e artistici».⁸ L'itinerario francescano assume pertanto il duplice significato della purificazione e della riscoperta dei valori di purezza della poesia (Dante, Carducci) e dell'arte medievale e rinascimentale toscani (Giotto, il Ghirlandaio, Leonardo, Michelangelo, Andrea del Castagno, Andrea della Robbia). È quindi un viaggio nel tempo e fuori del tempo: la poetica di Campana, d'altra parte, affonda le radici nel mito e vuole affermare la permanenza di certi valori, che non appartengono solo alla loro epoca, ma tanto al passato quanto al presente.⁹

Nella struttura del «diario» o delle «note di viaggio» (se accettiamo l'indicazione data nel *Più lungo giorno*) della *Verna* spicca la capacità del poeta di costruire il proprio pellegrinaggio su una serie di sfondi «concepiti come vasti scenari, segnati ciascuno da profonde differenze con quello successivo e da una varietà di elementi che vanno dal mistico al grottesco».¹⁰ La forza iniziatica del paesaggio agisce sostanzialmente su tre livelli: del corpo, che si incammina lontano e poi ritorna alle regioni urbane; della mente, che tra i monti si spoglia del troppo umano; della lingua, che non registra i fenomeni, ma li esplora e li produce.¹¹ Per rendersene conto, esaminiamo intanto l'approccio di Campana allo scenario di Castagno in principio del viaggio. Il paesaggio percepito dal poeta è caotico: la vista del monte Falterona produce in lui una sensazione d'inquietudine, che ben si accorda alla condizione dei Castagnini, «aduggiati da una notte di pioggia nelle loro stamberghe allagate».¹² La raffigurazione del fossile, associata a un cielo nuvoloso – precisa Gaston Bachelard – è un motivo tipico della poesia europea (pensiamo a *L'Archipel de la manche* di V. Hugo). Poiché niente più di un cumulo di rocce assomma le minacce di un cielo temporalesco,¹³ nell'*incipit* della sezione 2 il poeta annota: «La Falterona è ancora avvolta di nebbie. Vedo solo canali rocciosi che le venano i fianchi e si perdono nel cielo di nebbie che le onde alterne del sole non riescono



a diradare. La pioggia à reso cupo il grigio delle montagne».¹⁴

Ma Campana non si accontenta di tradurre linguisticamente gli spazi attraversati. Tenendo a mente il capitolo nicciano di *Così parlò Zarathustra* intitolato *Il viandante*, egli alterna un cammino in salita (la dimensione liberatoria) e di discesa (dentro sé stesso).¹⁵ Vagheggia continuamente l'idea del paesaggio come sistema di relazioni tra elementi visibili e invisibili, tra natura e storia. Si interroga sulle origini spaziali del mondo figurativo e tenta sempre di ancorare il fatto pittorico a un luogo determinato, alla geografia di una tradizione culturale. Particolarmente affascinante, sotto questo punto di vista, è il parallelismo instaurato tra il presente e il passato. Una lapide nel presbiterio della chiesetta sollecita per esempio Campana ad assimilare la fisionomia di una ragazza di Castagno, preoccupata per il torrente in piena, a scene dipinte da Andrea del Castagno.¹⁶

La prima parte del viaggio è contrassegnata, dunque, dal conflitto interiore del poeta (significativa l'anadiplosi «dovrò salire, salire»,¹⁷ per rimarcare la fatica dell'ascesa) e da un paesaggio disarmonico annunciante la minaccia di una imminente «catastrofe». Silvio Ramat, cui va riconosciuto il merito di aver individuato le numerose analogie tra la *Verna* di Campana e il *Giornale di bordo* di Soffici, ha scritto che «catastrofe» e «sogno catastrofico» della seconda sezione¹⁸ sono da intendersi, secondo l'accezione della tragedia greca, come catarsi o come preparazione dell'ultima purità, raggiunta da Campana nel Santuario francescano.¹⁹

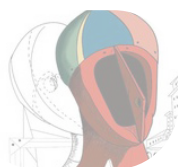
L'armonia che si realizza nel corso del pellegrinaggio passa attraverso la lettura zoomorfa del paesaggio: la Falterona nel viaggio di andata alla Verna è paragonata a un «cavallone pietrificato»,²⁰ mentre la costa alpina di Verdevé viene equiparata alla «zanna del leone». ²¹ E siccome un sognatore di rocce – avverte Bachelard – si diverte a giocare con le forme e a dare un nome scherzoso a profili mutevoli,²² non stupisce che nel viaggio di ritorno il poeta accosti la Falterona a un «pachiderma a quattro zampe». ²³

Prima di accedere a una natura primitiva e panica – non casualmente viene eletto S. Francesco come guida nell'Appennino – Campana decide di fare i conti con la tradizione a lui coeva del cubismo. Singolare è l'inserimento della sezione 3 *Sulla Falterona (giogo)*, del tutto assente nel manoscritto del *Più lungo giorno*. Qui Campana accosta le casette di macigno del paesaggio di Castagno al rettangolo della testa delle creature del paesaggio cubista e, ripensando alla forma squadrata delle casette del paese di Andrea, al poeta torna in mente la fisiognomica delle ragazze che vi abitano:

Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così a le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: limpidi sotto la linea del sopra ciglio nero i chiari occhi grigi: la dolcezza della linea delle labbra, la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu.

(Tu già avevi compreso o Leonardo, o divino primitivo!).²⁴

Oltrepassati il «paesaggio ignoto»²⁵ della foresta della Falterona e Stia, un paese del Casentino in provincia di Arezzo, il poeta viandante²⁶ raggiunge finalmente il «paesaggio promesso»²⁷ della Verna. La sommità della montagna rappresenta la riconciliazione con la natura e il superamento delle forze titaniche primordiali. Il paesaggio di Campana, ancora una volta, non è solamente un'entità estetica, quanto piuttosto un'entità esistenziale del soggetto che parla: ciò che è fuori è nello stesso tempo all'interno.²⁸ Si viene a creare una segreta analogia fra i movimenti dell'emozione e le apparizioni del mondo sensibile. Il «paesaggio cristiano»²⁹ della sesta sezione s'intona perfettamente allo spirito dei suoi abitanti, che offrono al pellegrino dell'acqua per ristorarsi dalla fatica: «Incantevolmente cristiana fu l'ospitalità dei contadini là presso. Sudato mi offesero acqua». Aleggja qui una vaga eco dell'episodio della Samaritana al pozzo.³⁰ Nel passaggio dal piano corporeo a quello esistenziale, ci accorgiamo che il luogo fisico è tutt'uno con il luogo della mente e si rivela carico di un nuovo significato: la pacificazione della natura violenta e ribelle coincide con la riacquistata serenità d'animo del poeta:



Si levava la fortezza dello spirito, le enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo, pacificate dalla natura prima che le aveva coperte di verdi selve, purificate poi da uno spirito d'amore infinito: la meta che aveva pacificato gli urti dell'ideale che avevano fatto strazio, a cui erano sacre pure supreme commozioni della mia vita.³¹

Giunto al monastero, e più precisamente nel corridoio dov'è raffigurata la «leggenda francescana»,³² Campana rappresenta un «paesaggio claustrale»³³ in cui si distingue la figura penitenziale di un frate in perfetta armonia con l'aura sacrale del luogo: «Un frate decrepito nella tarda ora si trascina nella penombra dell'altare, silenzioso nel saio villosa, e prega le preghiere d'ottanta anni d'amore».³⁴

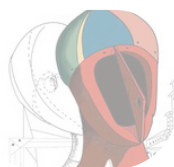
Nella Verna, però, esiste un paesaggio nominale che Campana colloca in posizione centrale, nella descrizione del viaggio di *Ritorno* nella terra di Romagna. *Salgo* è il titolo dei quattordici versi schematici, paratattici ed ellittici (quasi una lista di cose essenziali vedute in precedenza), che preludono al rientro a Marradi. Esso è accompagnato dalla specificazione (*nello spazio, fuori del tempo*), perché la prima dimensione intende sostituire la seconda.³⁵ In realtà, la parte in prosa e quella in versi non vanno lette in antitesi, ma devono essere rilette come due modi diversi di costruire il paesaggio: da un lato uno sguardo che raccoglie coppie di elementi in modo visivo e metonimico, dall'altro uno sguardo visionario che inventa con maestria ardite connessioni metaforiche.³⁶ Segue un lungo frammento dedicato al tema del ritorno. Se confrontiamo il manoscritto del *Più lungo giorno* con gli *Orfici*, notiamo che Campana, nella seconda parte del viaggio, vuole evidenziare l'aspetto sonoro del paesaggio, un modo complementare a quello della luce e dell'occhio per rendere la percezione dinamica dello spazio. È sufficiente un solo esempio a dimostrarlo. Il frammento poc'anzi richiamato incluso nel *Più lungo giorno* registra il movimento ottico del poeta («Mi rivolgo», «vedo»), mentre gli *Orfici* attestano il passaggio a un tono più impersonale, omogeneo allo stile nominale dei versi che lo precedono: «[*Mi rivolgo a*] La tellurica melodia della Falterona. [...] [*vedo*] l'ultimo asterisco della melodia della Falterona».³⁷

3. Il paesaggio come stato d'animo: «Casa d'altri» di Silvio D'Arzo

Bertrand Westphal, interrogandosi sul tipo di legame che unisce lo spazio finzionale a quello referenziale, ha riportato all'attenzione dei lettori la proposta di Lennart Davis, secondo cui esistono sostanzialmente tre tipi di luoghi letterari: il luogo fattuale (*actual*), come la Parigi di Balzac, il luogo finzionale (*fictitious*), come Middlemarch in George Eliot, e il luogo ribattezzato (*renamed*), come quelle West and East Egg che in Francis Scott Fitzgerald sottintendono New York.³⁸

Nel caso del lungo racconto *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (edito per la prima volta nel 1952)³⁹ siamo di fronte a un luogo ribattezzato: Montelice allude quasi certamente a Cerreto d'Alpi, un piccolo paese situato nel cuore dell'Appennino reggiano dove Ezio Comparoni era solito trascorrere le sue estati in compagnia della madre Rosalinda, originaria di quel borgo.⁴⁰

La trama del racconto, ridotta all'essenziale, è fin troppo nota per ripercorrerla nei dettagli: un'anziana lavandaia di sessantatré anni, per porre fine a una vita povera e monotona, chiede al suo parroco di campagna l'autorizzazione di suicidarsi. Eppure tra la domanda di Zelinda Icci fu Primo, continuamente revocata, e la risposta del sacerdote, il narratore induce a riflettere sui grandi temi legati all'esistenza: il lavoro, la religione, la morte.⁴¹ Sullo sfondo resta l'aspro Appennino emiliano, costruito sui consolidati modelli romantici,⁴² specchio del sentimento umano di queste due anime estremamente tormentate. Pier Vittorio Tondelli è stato uno dei primi critici ad avere sottolineato l'importanza del paesaggio in *Casa d'altri* e ha scritto che in entrambi i personaggi «c'è tutta la solitudine, una certa arguta follia, una malinconia [...] tipiche del carattere emiliano che sia D'Arzo, sia il modenese Antonio Delfini, hanno saputo, in modi diversissimi, raccontare».⁴³ A detta di Raffaele Crovi, invece, la storia della vecchia Zelinda e del vecchio parroco, incorniciata nello scenario simbolico dell'Appennino reggiano, può essere letta come un'«allegoria delle aspirazioni, dell'amarezza e del conforto di una generazione».⁴⁴



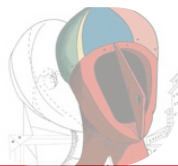
Le numerose contraddizioni insite nella narrazione e gli umori degli abitanti di Montelice legati al paesaggio sono presenti già nel primo capitoletto, incentrato su una particolare veglia funebre. La topografia del luogo è in perfetta sintonia con l'estrema solitudine delle anime: «Dallo stagno mi voltai per guardare giù in basso. Sette case. Sette case addossate e nient'altro: più due strade di sassi, un cortile che chiamano piazza, e uno stagno e un canale, e montagne fin quanto ne vuoi». ⁴⁵ La vita scorre, ma non ha alcun significato. Il vecchio prete ha alle spalle un passato di brillante teologo (in seminario era soprannominato Doctor Ironicus); ⁴⁶ nondimeno, il paesaggio e la sua gente lo hanno trasformato in un personaggio drammatico, nel Falstaff shakespeariano. ⁴⁷ In questa terra desolata non c'è spazio neppure per le 'crisi di cordoglio': la vedova, seduta accanto al morto sul saccone di foglie, rimane impassibile: «Difficilmente si piange quassù: e anche lei rimaneva immobile e fissa come la vecchia del Duomo in città che sta lì ad aspettare il suo soldo». ⁴⁸

A ben vedere, anomalo risulta pure il comportamento del prete, oramai del tutto disinteressato alla dimensione religiosa della propria missione. Molti elementi popolari, quali il lamento delle prefiche e l'uso di cucire il morto dentro il lenzuolo, sono estranei all'Appennino reggiano e, in generale, a tutta l'Italia settentrionale. ⁴⁹ Ciononostante, anche a volere accettare per vero l'inserimento di tali elementi eteroclitici, appare del tutto inverosimile l'approvazione di un sacerdote intento ad officiare un funerale con le medesime caratteristiche dell'antico rituale pagano. ⁵⁰

In un saggio su Joseph Conrad, risalente al periodo 1945-1950, D'Arzo pone l'accento sulla «condizione umana» dei personaggi conradiani, «esiliati qui in terra» e privi di «cielo sul capo», ⁵¹ proprio come l'anziana Zelinda, una figura in stretta correlazione con la natura. ⁵² La donna vive in un paesaggio «confinario», ⁵³ in una sorta di non luogo: il suo stato è paragonato in un primo tempo a quello di un «uccello sbrancato», ⁵⁴ successivamente, l'io narrante informa che, dopo aver lasciato Bobbio, «dove quattro anni prima i tedeschi avevano bruciato anche i sassi», adesso lei abita «ai margini della parrocchia», immersa in una cornice naturale scabra ed essenziale, che evoca il suo stesso stato d'animo: «Viveva sola, al di là del sentiero degli olmi [...], e dopo non ci sono che foree torbiere e anche peggio, se pur peggio è possibile». ⁵⁵ Più avanti, nel corso di una visita del prete in casa di Zelinda, l'omologia fra la vita della donna e la vita della natura è fissata dal trascolorare del giorno: «ormai era il tramonto: là al fondo le gole avevano il colore della ruggine vecchia e l'aria dava già nel celeste: e chi non sapeva che più in là c'era Bobbio poteva anche pensare di trovarsi ai confini del mondo». ⁵⁶

Non soltanto negli spazi chiusi, pure *en plein air* la natura e il paesaggio si fanno oggettivazione del sentimento della donna. Come ha fatto notare Gianni Celati, nel primo incontro tra la lavandaia e il parroco al canale le trasparenze atmosferiche danno il senso di una esistenza che sfuma e si disperde fra i fenomeni esterni: ⁵⁷ «anche i sassi eran tristi, e l'erba di un color quasi viola, era ancora più triste». ⁵⁸ Su questo sfondo petroso, l'unica compagna di Zelinda è una capra, con la quale la vecchia, verso la fine del racconto, stabilirà una similitudine parentetica: «Io ho una capra che porto sempre con me: e la mia vita è quella che fa lei». ⁵⁹ L'assimilazione dell'uomo alla bestia può avere un precedente letterario in Verga, ma in *Casa d'altri* il valore simbolico dell'animale va probabilmente ricondotto a quel modello di dolore universale che Saba aveva intravisto nel muso dell'animale («In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita»). ⁶⁰ Nel mondo tragico dell'aspra e arida montagna di Montelice anche la dissonanza prodotta dai «campanacci di bronzo» accentua la disarmonia che alberga nel cuore della donna.

Ezio Raimondi ha osservato che quella narrata in *Casa d'altri* è un'«avventura nel profondo», un dialogo tra due personaggi simili e opposti che si contrappongono pur appartenendo entrambi al mondo ormai disperato della vecchiaia. ⁶¹ Nella chiusa, sotterranea e pietosa comunicazione tra il sacerdote e Zelinda risiede la vera essenza del racconto. La conversazione agonizzante delle due anime riflette l'«agonia» del paesaggio e presagisce la morte della lavandaia sin dalla sua prima apparizione: «L'autunno era già in



agonia. Di notte le siepi brinavano e la luna s'era fatta più fredda del sasso». ⁶² Ancora più significativa, a cavallo del decimo capitolo, è l'analogia instaurata dall'io narrante tra il movimento del sole («adesso c'era e di colpo spariva, e poi dopo un po' riappariva come fosse già in agonia») ⁶³ e il comportamento della donna, restia a conferire con il prete, nel frattempo decisi a rivestire i panni del Buon Pastore ⁶⁴ e a recarsi nella «tana» di Zelinda nel tentativo, purtroppo frustrato, di parlarle: «Ma la vecchia dovette sentirmi. Senza nemmeno alzar gli occhi, si levò subito in piedi e raccolse cesto e conocchia, e tirò la corda alla capra che frugava la siepe, e in un minuto tutto sparì dentro l'uscio». ⁶⁵ E a proposito della poetica dell'analogia, Anna Luce Lenzi ha detto che in *Casa d'altri* osserviamo un contrappunto continuo di analogie tra immagini «collegate da risponderne sensibili più che logiche». ⁶⁶ Pensiamo solo ai capelli «color grigio-passera» ⁶⁷ della vecchia e al canale. A quest'ultimo viene assegnata la funzione di segnare il confine tra la nostra dimensione terrena e l'altrove. ⁶⁸ Entrambe le immagini si ritrovano nell'ottavo capitolo e anticipano il tragico destino di Zelinda, sottoposta all'influenza di un paesaggio brullo:

Erano già cominciate le piogge. Dappertutto l'odor d'erba bagnata: sotto i boschi al mattino si trovavano mucchi di passare morte annegate: l'acqua al canale era intanto cresciuta di un braccio e già molti lastroni di pietra eran quasi coperti e sparivano. Così lei, per chinarsi a lavare, dovette portarsi un trecento metri più giù, verso valle. Lì per lì non riuscivo a vederla ed ero già per tornarmene indietro.

“Purché anche a lei non venga adesso l'idea di dar del lavoro alla Melide”, dissi. ⁶⁹

Alla richiesta di Zelinda di «finire un po' prima», il prete risponde con le solite parole della predica, «e per di più dette mille e una volta». ⁷⁰ Poco prima della conclusione del racconto, l'immagine delle «passere uccise dal freddo» e il paesaggio desertico dell'Appennino sanciscono la condizione finale dei due protagonisti, estranei «a tutto e a tutti; ed anche a loro stessi», ⁷¹ come i personaggi di Henry James:

Mi guardai un po' d'intorno. Stava per venire la morta stagione, gli sterpi secchi, le passere uccise dal freddo, la notte che arriva alle sei, i fossi ghiacciati, i vecchi che se ne muoiono in fila e la Melide li cuce dentro il lenzuolo e io li porto al cimitero di monte, e i bambini che per l'intera stagione se ne stanno dentro le stalle a scaldarsi col fiato dei muli...

Un inverno di cinque o sei mesi. E lei, cosa avrebbe fatto, la vecchia?

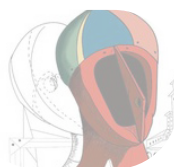
Nelle ossa sentivo l'inverno vicino. ⁷²

Fallito lo scopo di salvare Zelinda, il parroco, che auspicava d'indossare le vesti del «medico», ⁷³ per alleviare le sofferenze della donna, si trasformerà presto in un «malato inguaribile», ⁷⁴ anche lui con un piede di là dalla vita.

4. L'universo contadino di Luigi Malerba

Luigi Malerba, con i racconti brevi raccolti nella sua prima opera *La scoperta dell'alfabeto* (1963 e 1971), si riconnette a un preciso filone della tradizione letteraria italiana, che va dal *Decameron* di Boccaccio alle *Novelle* otto-novecentesche di Verga e Collodi, Capuana e De Roberto, di Pirandello e di Svevo, di Palazzeschi, Campanile e Zavattini. ⁷⁵ Si tratta di un esordio coraggioso e in controtendenza rispetto agli orientamenti culturali dei primi anni '60, segnati prevalentemente dalla letteratura industriale. ⁷⁶

I ventidue racconti dell'opera sono tutti ambientati nell'Appennino parmense, dove Malerba durante l'infanzia trascorreva le vacanze estive. La conoscenza diretta dei luoghi consente allo scrittore di percepire a fondo le metamorfosi ambientali e sociali del nostro Paese iniziate nella seconda metà del Novecento con la speculazione edilizia, l'industrializzazione e l'abbandono delle campagne. ⁷⁷ Particolarmente originali sono le strategie espressive messe in campo da Malerba per narrare le mutazioni antropologiche in atto. Pubblicato nell'anno della nascita del “Gruppo 63” e della neoavanguardia, *La scoperta dell'alfabeto* è un libro di transizione, che per un verso opera molte «trasgressioni sul reale» attraverso l'invenzione



di situazioni comico-grottesche,⁷⁸ per l'altro descrive fedelmente il modo di vivere dei contadini «entro il triangolo formato dai tre comuni di Berceto, Solignano e Valmozzola».⁷⁹ In un'intervista concessa a Luciana Martinelli, Malerba dichiara:

Il mio primo libro *La scoperta dell'alfabeto* può essere letto come una "rappresentazione obiettiva" o come una favola. Avendo assunto come occasione narrativa un mondo antico, statico e intellettuale come quello dell'Appennino Parmense, non avevo altra scelta che dare verosimiglianza a una obiettiva irrealtà (a un mondo di favola). Dunque i termini si possono anche rovesciare. Del resto Dostoevskij diceva giustamente che la verità non è mai verosimile.⁸⁰

L'ossimoro «obiettiva irrealtà» spiega il senso complessivo dell'intera raccolta di racconti e indica la volontà del suo autore di distaccarsi dalla letteratura contadina d'impronta neorealista del dopoguerra, per proiettarsi verso le forme letterarie, filosofiche e scientifiche più avanzate della modernità in una nuova dimensione internazionale, preparata dall'attività culturale di riviste quali *Officina*, *Il Menabò* e, soprattutto, *Il Verri*.⁸¹

Malerba dubita delle convenzioni e della percezione abituale e automatica delle cose; di conseguenza i suoi contadini sono al tempo stesso concreti e assurdi, «ma sono anche così dotati di astrazione da essere capaci di tutto, persino di comprendere [questioni] che sfuggono agli altri uomini».⁸² Si deve credere allo studioso delle forme brevi Gino Ruozzi, quando afferma che lo scrittore «si cimenta nell'impresa di verificare la possibilità di sovvertire l'ordine del mondo»,⁸³ a cominciare dalle regole in apparenza imprescindibili della successione alfabetica. Sin dal primo racconto, da cui prende il titolo l'omonima raccolta, emergono gli aspetti strani della vita contadina: è sufficiente una elementare osservazione del vecchio Ambanelli al figlio undicenne del padrone (*alter ego* di Malerba stesso)⁸⁴ per mettere in discussione la logica dell'alfabeto:

«Prima di tutto c'è A.»
«A,» disse paziente Ambanelli.
«Poi c'è B.»
«Perché prima e dopo?» domandò Ambanelli.
Questo il figlio del padrone non lo sapeva.⁸⁵

Riguardo alla coesistenza di elementi realistici e grotteschi nella *Scoperta dell'alfabeto*,⁸⁶ l'incontro ravvicinato con i testi servirà a chiarire meglio l'arte del raccontare di Malerba. In *Fuoco e fiamme*,⁸⁷ ad esempio, si narra la storia di un sentimento non ricambiato, per molti versi simile alla *Ballata dell'amore cieco* di Fabrizio De André. Petronio è follemente innamorato di Margherita e seguendo una 'logica assurda' crede di potere instaurare una relazione con la donna confidando nell'uguale statura fisica. Come prova del suo amore arriva a mozzarsi prima un dito con l'accetta, poi costruisce addirittura una ghigliottina e si taglia la testa. La trama, di per sé, è surreale, ma la collocazione geografica della provincia parmense, con i riferimenti al torrente Grontone e a Calamello, è sicura. Altrettanto verisimile è la lotta contro la fame dei contadini emiliani, che si nutrono di pane, formaggio e polenta. Trova spazio nel racconto anche un 'thesaurus' di patrimoni conoscitivi affinati da millenni nella civiltà contadina. Basta pensare alla scienza degli astri, alla luna in particolare, dove è possibile scorgere – precisa Camporesi – gli indizi e i presagi del nuovo.⁸⁸ Sono significative, a questo proposito, le parole di Santa:

Un giorno che passò [Petronio] dal Calamello, entrò in casa della Santa e le raccontò tutta la sua storia.

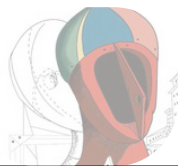
«Hai tenuto conto della luna?» domandò la Santa.

«Io no,» disse Petronio.

«Quando tagli un albero o porti la vacca al toro o falci il fieno, tieni conto della luna?»

«Lo vedi che sei una bestia?»

Petronio la guardò senza fiatare.⁸⁹



Ricco di paradossi è il racconto *Storia della moria*,⁹⁰ ambientato in parte a Pietramogolana, in parte a Pagazzano, due piccole frazioni vicino Berceto: qui uno dei personaggi, Coriolano, invita a osservare il mondo dalla prospettiva di una gallina (allo stadio embrionale c'è già il libro per ragazzi *Le galline pensierose* pubblicato nel 1980) e insieme ai suoi concittadini va alla ricerca di un sistema per porre rimedio alla moria dell'animale, unica forma di vero sostentamento per i pietramogolesi, abituati a mangiare «cotiche di prosciutto» e a fare il pane con la «farina mischiata a crusca». L'atteggiamento di Coriolano e Zerbino, che si rivolgono al prete per dirimere la questione delle galline pensanti è apparentemente bizzarro. Eppure, se pensiamo al contesto tragico di *Casa d'altri*, capiamo che la figura del sacerdote in questi piccoli borghi dell'Appennino emiliano non è solamente un'autorità spirituale, ma anche un semplice uomo disponibile all'ascolto.⁹¹

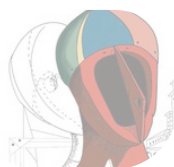
In taluni casi, ne *La scoperta dell'alfabeto*, l'elemento realistico prende persino il sopravvento su quello comico-grottesco. Il protagonista dal nome antifrastico Fortunato, nel racconto *Dignità*,⁹² è un uomo di città stanziatosi a Calamello, il quale, ignaro dei principi elementari di coltura, «al tempo della semina» pianta fagioli al posto del grano in un terreno poco adatto alla crescita dei legumi. Restio a ricevere l'aiuto dei calamellesi, il «forestiero», per una questione di dignità, si nutre solo di polenta e, una volta finita la farina, si lascia morire di fame. In una trama formalmente semplice, Malerba introduce in modo originale il tema del conflitto città-campagna e pone l'accento sull'universo linguistico del paese, che impedisce ai contadini di entrare autenticamente in rapporto con il diverso. In un dialogo con Fortunato, Ermelinda parla del tempo, della luna, dei segreti dell'agricoltura; l'uomo, al contrario, assorto nella lettura del giornale non riesce a comunicare con la donna: «Si capiva che aveva voglia di raccontare queste cose del giornale, ma ci voleva qualcuno che sapesse tirargli fuori le parole».⁹³

La lingua creaturale della corrispondenza tra la parola e la cosa, quella di Ermelinda e degli abitanti del borgo, si oppone quindi al linguaggio convenzionale del giornale, simbolo della città, che si rivela incapace di tenere in vita Fortunato per la vuotezza esistenziale dei suoi segni.⁹⁴

Quando Piero entrò nella casetta dopo aver sfondato la porta, trovò il forestiero stecchito sul pagliericcio. Nel camino c'era un pezzo di giornale bruciacchiato. Si leggevano ancora alcune lettere di un titolo, oscure, senza senso. Andarono a chiamare i carabinieri.⁹⁵

Ma c'è di più. Malerba non crede in assoluto al realismo letterario: in un'occasione ha detto che il compito dello scrittore è distanziare i fatti e creare intorno a essi un alone di fantasia in modo da renderli autonomi rispetto alla realtà che li ha ispirati.⁹⁶ Vero è, però, che accanto ai paradossi e ai paralogismi, nelle storielle raccolte ne *La scoperta dell'alfabeto* irrompe prepotentemente la cronaca del secondo conflitto mondiale. Il racconto *Dignità*, più sopra citato, mostra diversi accenni alla Resistenza e ai rastrellamenti dei tedeschi intorno alla media valle del Taro; *Il silenzio*,⁹⁷ invece, da una parte affronta il problema del mercato nero, e dall'altra, con il personaggio di Angiolina, descrive lo scenario drammatico di Parma ridotta a un cumulo di macerie a causa dei bombardamenti del '44; un altro racconto, *I mongoli*,⁹⁸ testimonia il triste passaggio delle truppe mongole sull'Appennino parmense, mentre *La bomba*,⁹⁹ attraverso l'ironia del contadino Agnetti, denuncia l'incapacità dell'aereo da caccia notturno «Pippo» di colpire obiettivi strategici come il ponte di Ghiare: «Agnetti diceva che Pippo era meglio che andasse per lumache».¹⁰⁰

A distanza di alcuni anni da *La scoperta dell'alfabeto*, per salvare dal naufragio la memoria dialettale e le culture che vi corrispondono, Malerba compila un piccolo vocabolario dialettale agricolo intitolato *Le parole abbandonate* (1977).¹⁰¹ La scelta dell'editore Mondadori di pubblicare le due opere in un unico volume pare essere stata sollecitata dall'autore stesso, che in un'intervista a Monica Gemelli e Felice Piemontese ha dichiarato: «Il libro [*Le parole abbandonate*] si riferisce allo stesso ambiente descritto in un altro mio libro, *La scoperta dell'alfabeto*, dove tuttavia non uso mai il dialetto, di cui si sente la presenza solo in modo



direi subliminale». ¹⁰² E in merito alla distinzione camporesiana ¹⁰³ tra il paesaggio estetico, che induce alla contemplazione, e il paese, che accorda alla sfera estetica minore importanza, nell'introduzione al suo repertorio Malerba così descrive il rapporto di forza tra il contadino e la terra: «Un rapporto utilitario, niente affatto idilliaco: la terra può essere grassa, magra, argillosa, sassosa, arida, compatta, farinosa, bene esposta o male esposta, ma per il contadino non è mai paesaggio e panorama». ¹⁰⁴ In una bella recensione a *Le parole abbandonate* apparsa sul «Corriere della Sera», Italo Calvino ha parlato di una «campagna vissuta non come il paesaggio lirico dei letterati, ma come pratica, come opere e giorni dell'agricoltura». ¹⁰⁵ Al fine di rimarcare il personale legame dei contadini con la terra e con gli astri, in conclusione, sarà sufficiente selezionare dal dizionario la voce *luna*, ricorrente, come si è visto, in molti racconti di Malerba:

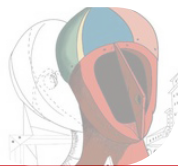
Lòn 'na. Luna. Sulle fasi della luna ci si regola per la semina, per la raccolta del fieno, per il taglio della legna, per la potatura degli alberi da frutta, per mutare e imbottigliare il vino e per molti altri lavori agricoli. La pietra viva o pietra da calce si chiama *sāss da lòn 'na* o *sāss cun la lòn 'na* perché si spacca a sezioni semicircolari, simili a mezzelune. *Avèireg la lòn 'na*, averci la luna, essere di cattivo umore. ¹⁰⁶

5. Un professore-scrittore sull'Appennino: il caso esemplare di Marco Santagata

Nel mese di aprile del 1995 Marco Santagata pubblicava su «la Rivista dei Libri» un articolo al tempo stesso provocatorio e programmatico dal titolo *Italianistica in crisi*, destinato a inaugurare un acceso dibattito nel campo degli addetti ai lavori. ¹⁰⁷ Tra le tante e argomentate tesi esposte in quell'intervento, una in particolare può servire da monito per il presente e riguarda la necessità della disciplina di andare oltre il claustrofobico perimetro universitario:

Il sapere in partenza che i propri scritti non sono destinati a una diffusione extra-universitaria ha favorito il formarsi di una scrittura gergale pseudoscientifica che, a sua volta, diviene una delle cause che ostacolano la diffusione al di là degli addetti ai lavori. [...] In linea generale direi che siamo rimasti fermi all'idea del libro come contributo scientifico di per sé destinato a pochi, lasciando cadere gli stimoli in direzione di una divulgazione di alto livello che pure dal mercato arrivano. ¹⁰⁸

Con l'intento di stabilire i rapporti con un pubblico più ampio ed eterogeneo, Santagata percorre sostanzialmente tre strade parallele: 1) continua a scrivere saggi specialistici e a realizzare edizioni di sicuro valore scientifico (nel 1996, per la collana «I Meridiani» di Mondadori, cura il commento al *Canzoniere* di Petrarca); 2) favorisce un approccio familiare ai testi letterari di più ardua comprensione linguistica (la traduzione in italiano moderno delle *Canzoni* di Leopardi per l'editore Mondadori risale al 1998); 3) investe molto nell'alta divulgazione (notissimi, in tal senso, i libri dedicati alle tre corone fiorentine). In questo preciso contesto s'inserisce l'esordio narrativo di Santagata con *Papà non era comunista* (1996). Il libro, ambientato in larga parte sull'Appennino modenese, mette in scena un padre (Ugo) 'allo specchio', il quale in un affascinante viaggio a ritroso nel tempo rende partecipe il figlio maggiore (Andrea) della sua articolata storia familiare. Per riprendere le categorie di Lennart Davis, si può dire che nell'autobiografia romanzata di Santagata si alternano luoghi fattuali: Montecorone, Casigno e Modena; luoghi ribattezzati: Rocca, per esempio, è Zocca, il paese natio dello scrittore; luoghi finzionali: le Fontanelle e l'altopiano di Pradàvena. Uno dei punti di forza del romanzo è da ricercare nelle anacronie, ovvero nelle discrepanze tra l'ordine della storia narrata e l'ordine del discorso che la narra. In *Papà non era comunista* il tempo dell'intreccio non risponde a una linearità cronologica, bensì affettiva; sorprendente è la capacità di Santagata di recuperare impressioni, fotogrammi di vissuto, frammenti di senso da situazioni perdute, «componendole insieme a restituirne l'intatto sapore di una stagione trascorsa». ¹⁰⁹ La scelta dell'io narrante di passare in rassegna il nucleo familiare soltanto nel terzo capitoletto, dopo un *incipit in medias res*, è indice del fatto che si vuole proiettare la storia in una dimensione pubblica e collettiva.



Il paesaggio appenninico in cui il piccolo Matteo, negli anni '50, muove i suoi primi passi assume sviluppi e forme peculiari prima dell'avvento della modernizzazione. La campagna delle Fontanelle, collocata nei pressi di Monticello (Modena), è abitata da persone condannate a vivere nella violenza della fatica e della fame. Nei primi due capitoli del romanzo la voce narrante passa in rassegna personaggi a un tempo tragici e grotteschi (sembrano usciti fuori dalla penna di Giulio Cesare Croce), a cominciare dal «povero» e rozzo Armandone, emblema di una civiltà immobile e bloccata nella fissità del tempo ciclico. Anche il linguaggio per Santagata ha il valore di una testimonianza; le parole e le espressioni dialettali introdotte nel testo hanno infatti la funzione di accentuare il distacco di due mondi difficilmente conciliabili: da una parte ci sono i proprietari terrieri (la nonna Rachele e la zia Emilia), dall'altra i braccianti a rivendicare un semplice pasto caldo:

«Sgnor patrón, la mnèstra la brusa!»

«Mètegh de pen!»

«Brucia? Mettici del pane, mettici» ripeteva ridacchiando la nonna.¹¹⁰

Ma i veri protagonisti del romanzo – il titolo è esplicito – sono un padre e la politica. Santagata, mescolando sapientemente realtà e finzione, ripercorre la storia della provincia emiliana dagli anni '50 ai '70 dalla specola di una famiglia metà borghese e metà contadina: i Federici di Casigno da un lato, i Santini di Rocca dall'altro. Al centro c'è un padre (Ugo Santini), costretto a muoversi in un contesto contrassegnato dalla presenza ingombrante di una suocera monarchica e fascista, ereditiera, insieme alla sorella (zia Emilia), di alcuni poteri alla Misericordia, uno spazio collocato a pochi chilometri dalle Fontanelle. Dietro il personaggio di Ugo Santini si nasconde il padre dell'italianista, Ciro Santagata (1922-1983), professore di Lettere nelle scuole di Zocca, Pavullo e Modena, ed esponente politico della Dc.¹¹¹ Conosciuto a Rocca e alle Fontanelle come *e' prufesor*, il narratore lo descrive nella doppia veste d'insegnante e politico. È attraverso la figura del padre che l'Appennino modenese da luogo di fame, di lotte sociali e di fatica, può trasformarsi talvolta in giardino arcadico. Un caso singolare d'intreccio tra la dimensione quotidiana della campagna e la dimensione straordinaria del libro è legato a un episodio in cui Matteo osserva Ugo Santini assorto nella lettura dei *Sepolcri*:

Nei pomeriggi d'estate papà leggeva in giardino su una sedia a sdraio. Nessuno doveva disturbarlo. [...] Me ne stavo seduto zitto zitto per terra, di fianco alla sdraio, e lo guardavo. C'era un grande silenzio tutt'intorno. Nella piana cantavano le cicale, nel cielo, a momenti, stormivano le querce; accanto a me le pagine sfogliate fruscavano a intervalli regolari. Come un aruspice mi concentravo per cogliere l'attimo in cui il rumore delle foglie si sarebbe sovrapposto a quello della carta. [...] Senza alcun motivo apparente, all'improvviso papà si metteva a leggere ad alta voce:

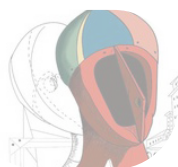
Però – che quando – Elettra – udi – la Parca

che lei – dalle vitali – aure del giorno

*chiamava – a' cori – dell'Eliso.*¹¹²

Un'altra abilità di Santagata narratore consiste nel sapere intrecciare la cronaca nazionale con la realtà di provincia. La domanda di fondo che attraversa tutto il romanzo è la seguente: come vengono recepite le decisioni del governo in una zona periferica di montagna? A suscitare motivo d'interesse non sono quindi i fatti in sé, ma la relazione fra quest'ultimi e il soggetto che li vive.

Ho accennato agli scontri sociali sull'Appennino nel dopoguerra e al diverso orientamento politico di Santini rispetto a nonna Rachele. Il giudizio De Gasperi del 1946 offre all'io narrante l'occasione di discutere i patti collettivi di mezzadria. Nonna Rachele, ovviamente, è per lo *status quo*; poco importa se il diseredato Vladimiro grida: «*Purzèla d'na madàia, òja u no da lavurè par quèl?*» («Porca madosca, devo lavorare per qualcosa o no?»).¹¹³ La riforma agraria è invece incoraggiata da Ugo, contrario alla mezzadria e favorevole all'associazione dei coltivatori diretti in cooperative.



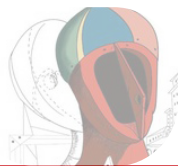
Sul piano della ricezione del romanzo, Santagata – inutile nascondere – si rivolge a un lettore mediamente colto. I fatti salienti della Prima Repubblica (il Fronte dell’Uomo Qualunque, l’attentato a Togliatti, il dossettismo, la Nomadelfia di don Zeno Saltini, la strage di Reggio Emilia del 7 luglio 1960, la nazionalizzazione dell’industria elettrica, il Governo Fanfani IV, il Sessantotto, ecc.) vengono riattraversati dal punto di vista della cosiddetta sinistra cattolica modenese. Nel gruppo facente capo a Ermanno Gorrieri, Ciro Santagata (Ugo nel romanzo) ricopre posizioni di prestigio. È segretario provinciale della Dc negli anni 1958-1959 e dal 1959 presidente dell’Ente provinciale per il turismo. Noto il suo impegno per lo sviluppo turistico dell’Appennino modenese grazie alla creazione di un Consorzio – spiega lo storico Alessandro Santagata – in grado di «favorire l’acquisto e la sistemazione di aree fabbricabili da concedere, a prezzi di favore, per la costruzione di alberghi, pensioni, case di villeggiatura, attrezzature turistiche e sportive». ¹¹⁴ L’incessante impegno di Ciro Santagata per lo sviluppo del territorio è ricordato in un episodio del libro riferito alla prima escursione di Matteo al monte Cimone in compagnia di Ugo e di Pepo (Ermanno Gorrieri):

La prima volta che mi hanno portato in Altamontagna, sul mitico crinale, e da lì, su, fino ai duemila e passa metri (tre volte l’altezza di Rocca!) del Montecimone. Ero con papà e avevo dieci anni. Con noi c’era anche Pepo. [...] A vederlo, con i vestiti trasandati, e a sentirlo parlare, con la sua cantilena esasperante, chi mai avrebbe indovinato che Pepo trattava alla pari con Moro e con Fanfani? Papà e Pepo volevano salire sul Montecimone, sulla Nuda e nella Valle delle Pozze a scegliere dei posti più adatti dove costruire gli impianti di risalita (che poi furono effettivamente costruiti. Si chiamava Valle delle Pozze quella Valdiluce dove ogni tanto anche tu vai a sciare). ¹¹⁵

Resta qualcosa da aggiungere sul rapporto padre-figlio. L’io narrante definisce il papà un «illuminista cattolico di campagna» ¹¹⁶ con il sogno di diventare primo cittadino di Rocca, anche quando già ricopriva incarichi pubblici di una certa importanza. Di lui il figlio ammira la coerenza delle scelte; Ugo non è un voltagabbana della politica: nel 1970 lascia la Dc ma non confluisce nel Pci, nonostante prestigiose proposte fatte dal Pci stesso e da Livio Labor (Mpl). Sceglie coraggiosamente una terza via al di fuori dei partiti con il periodico «Ricerca» e con il quotidiano modenese «Il Foglio». ¹¹⁷ Ma è un piccolo dettaglio disseminato nel testo a rivelarci la profondità di questo rapporto e a condurci senza alcuna forzatura al *Maestro dei santi pallidi* (2002), il romanzo vincitore del Premio Campiello del 2003. Ugo Santini e Cinìn provengono rispettivamente dalla *Ca’ d’lègn* e dalla Cà del comandante, due luoghi dell’Appennino modenese sconosciuti ai più. I due personaggi – il primo attraverso la politica, il secondo con la pittura – sono portatori di un indirizzo culturale nuovo in un contesto provinciale. In una testimonianza davvero poco nota agli studiosi Santagata ha scritto:

Nelle mie intenzioni la Ca’ del Comandante avrebbe dovuto essere nient’altro che un ammicco complice rivolto ai parenti e agli amici al corrente della mitologia familiare sviluppatasi su quel luogo. Evidentemente sottovalutavo fino a che punto nel mio animo e nel mio immaginario gli affreschi di Monteforte e di Riva e quella casina in rovina si fossero impastati tra loro. Un impasto dai sicuri risvolti sentimentali. Ho cominciato a capirlo solo dopo che, avanzando nella scrittura, avevo realizzato che sul personaggio di Cinìn stavo proiettando qualcosa di mio padre. [...] Un poco alla volta comprendevo che nella traiettoria del giovane guardiano di vacche che arriva a diventare un maestro riconosciuto della pittura proiettavo anche alcuni aspetti della vita di mio padre, nato in montagna alla Casa di legno e arrivato a costruirsi, primo della sua famiglia, una immagine riconosciuta di politico e intellettuale. ¹¹⁸

Di là dal risvolto autobiografico i due testi, oltre all’ambientazione geografica (l’Appennino emiliano tra Modena e Bologna), condividono pure – sintetizza argutamente Luigi Blasucci – «l’attenzione critica alla realtà sociale, al rapporto fra i ceti, alla diversità dei loro tenori di vita, delle loro abitudini». ¹¹⁹ Riguardo alla costruzione della macchina narrativa, *Il maestro dei santi pallidi* si svolge all’insegna del *flashback*:



il narratore interseca continuamente i piani delle grandi avventure di Cinìn e sviluppa gli episodi nel quadro di un pluralismo prospettico. E qui si riscontra un'ulteriore analogia con *Papà non era comunista*, perché anche in questo romanzo assistiamo a una netta dissociazione tra la fabula e l'intreccio. Le vicende storiche del libro sono collocate in un Quattrocento feudale affollato di signorotti locali (i Montecuccoli, i Gualandi, i Tanari, i Renno) ambiziosi e in contesa tra loro. Lo sfondo geografico e antropologico-culturale del *Maestro dei santi pallidi* è invece modellato sui ricordi del paesaggio familiare di Marco Santagata, il quale verso la fine degli anni '70, durante l'estate, era solito visitare insieme al papà Ciro gli affreschi dell'oratorio di Sant'Antonio a Monteforte e quelli dell'oratorio dei Santi Fabiano e Sebastiano a Riva di Biscia. La vicinanza dei due cicli di affreschi e un'iscrizione latina nell'oratorio di Monteforte, che informa sulla data, la committenza e la finalità del ciclo pittorico hanno offerto allo scrittore più di un elemento per ordire una trama avvincente [Fig. 1].¹²⁰

Quanto al protagonista della storia, Cinìn è un personaggio da *Bildungsroman*. Orfano di entrambi i genitori, conduce una vita simile alle bestie presso la Cà del comandante. Con il suo corpo, la sua giovinezza e i suoi impulsi, egli è il vero camminatore del romanzo. Casualmente sballottato nel mondo aristocratico della contessa di Renno e nell'universo della pittura di maestro Giberto, Cinìn scopre la sua vocazione artistica. Più che sui libri, il giovane affina l'innato talento attraverso un approccio empirico alla realtà. Il viaggio a Firenze «ai primi di aprile 1451»¹²¹ permette al ragazzo di misurare la distanza che separa gli affreschi di Masaccio e di Andrea del Castagno da quelli di Maestro Giberto a Riva di Biscia. Al suo rientro a Porretta, le nozioni sulla scienza prospettica, apprese dal trattato sulla pittura di Leon Battista Alberti, risultano estremamente complesse per chi come lui era stato per molto tempo un semplice guardiano di vacche. Le prime tavole in prospettiva (la Madonna in trono e l'Ultima cena) vengono perciò realizzate «a forza di approssimazioni»¹²² e di innumerevoli tentavi falliti.

La moderna tecnica pittorica importata dalla città deve però confrontarsi con i canoni arcaici in vigore in una provincia sottosviluppata. A tale riguardo, la contessa di Renno acquisisce una funzione essenziale. Benché nel corso di una presentazione del romanzo Santagata abbia confessato lo sforzo di spogliarsi delle vesti di critico letterario,¹²³ è innegabile che la descrizione dell'amore adultero fra la donna e il pievano di Maserno raggiunge esiti particolarmente originali proprio perché lo scrittore è stato uno dei maggiori esperti della tradizione lirica italiana. Giovanna è una sorta di Madame Bovary dell'Appennino: trascorre il suo tempo a leggere (Petrarca è il suo autore preferito) e ama immedesimarsi nelle storie di Tristano e Isotta e di Paolo e Francesca. Eppure la contessa possiede un sapere esclusivamente libresco; culturalmente è ingenua e di limitate vedute, dato che non è capace di percepire le potenzialità della nuova regola artistica. Rappresenta la sconfitta di una classe dirigente che avrebbe dovuto farsi portatrice di una visione aggiornata con i tempi. Quando commissiona a Cinìn un ciclo di affreschi in onore del defunto Monsignore da realizzarsi nella cappella di Monteforte, per il giovane pare avverarsi il sogno di rompere finalmente gli schemi con la vecchia tradizione e di superare la fissità della pittura tardo-gotica. Ma la prospettiva, per sua stessa natura, comporta un'apertura e un nuovo sguardo sul mondo. E siccome la provincia non è pronta a recepire le iniziative culturali provenienti dall'esterno, Cinìn è condannato alla sconfitta. Santagata in merito allo scacco finale del ragazzo ha spiegato:

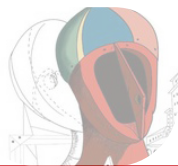
Gradatamente ho scoperto come il personaggio dell'autodidatta di genio che alla fine soccombe alla sordità culturale dell'ambiente circostante fosse oggettivamente portatore di un discorso sulla provincia e su quanto spreco di energie intellettuali e artistiche il conformismo sociale potesse provocare. Un discorso, comunque, a due facce. Cinìn può sì diventare il Maestro dei santi pallidi e godere di una circoscritta notorietà, a patto, però, di restare dentro le regole: l'azzardo geniale lo condanna alla sconfitta. E tuttavia lo sconfitto resta pur sempre un genio: la stessa terra che lo ha condannato all'oblio lo ha anche generato.¹²⁴



Venendo ora al terzo romanzo di Santagata, *Il movente è sconosciuto* (2018), ambientato solo in parte sull'Appennino modenese, noteremo che anche questo *noir* psicologico presenta molti punti di contatto con *Papà non era comunista*. La narrazione è orientata da una duplicità prospettica; ad agire sono «Lui» e «Lei» su uno spazio domestico consegnato alla temporalità di un continuo e regolare tran tran quotidiano. Nella creazione del personaggio maschile, Santagata ha inserito di proposito qualche dato autobiografico: l'anno di nascita di Luigi Ferrari (1947) coincide infatti con l'anno di nascita dello studioso.¹²⁵ E anche per quanto concerne i riferimenti geografici, Santagata rimane fedele ai luoghi descritti nel primo romanzo. Certo, con la consueta perizia di mescolare finzione e realtà, lo scrittore riattraversa gli spazi dell'infanzia dalla prospettiva di un uomo comune, di un impiegatuccio Inps del tutto insoddisfatto della sua vita lavorativa e familiare. La diagnosi di un tumore al fegato sollecita l'uomo a ritornare sull'Appennino per rintracciare figure e paesaggi della sua identità, ma fatica a riconoscerli. Prende atto che una mutazione antropologica e culturale ha devitalizzato la campagna delle Fontanelle e il centro abitato di Monticello. Per denunciare la costante e crescente mortificazione del paesaggio, Santagata preleva alcune immagini di *Papà non era comunista*¹²⁶ e le inserisce nel nuovo contesto narrativo: la stalla delle Fontanelle tinteggiata di bianco, il pollaio trasformato nella casina delle fate, il giardino riconvertito in prato all'inglese sono tutti elementi che hanno snaturato l'anima del luogo.¹²⁷ Ferrari si trova quindi in una condizione che esprime un forte sentimento di alienazione unito alla ricerca di una compensazione da raggiungere attraverso una realtà parallela, che porterà l'uomo a compiere una serie di delitti apparentemente senza movente. L'impiegato, dilaniato dalla malattia, paragona la degenerazione del paesaggio al suo stato: «Provo una sensazione di nausea e di dolore: è come osservare l'interno del corpo umano attraverso una ferita».¹²⁸ A dire il vero, è sempre il ricordo di un passato felice e spensierato a scatenare la furia omicida dell'uomo, obbligato a muoversi in un presente incerto. La vista del paesaggio delle Fontanelle profanato da un'abitazione moderna spinge Ferrari a uccidere «la vecchia» Wilma Paltrinieri.¹²⁹ Il «profumo di cera e di libri» della sua infanzia, invece, spinge la voce narrante a fracassare il cranio del prete Don Mario nella canonica di Monticello con lo stesso candeliero che da chierichetto portava durante le Viecrucis.¹³⁰ Mentre in *Papà non era comunista* il tono del narratore era festoso e commosso, in questo giallo con effetti da grand guignol¹³¹ il protagonista esplora il paesaggio devastato dell'Appennino con la consapevolezza di chi si sta avviando verso la morte.



Fig. 1: Marco Santagata all'interno dell'Oratorio di Sant'Antonio a Monteforte (foto tratta dai «Quaderni storici di Montese», 8, 2015, p. 19).



Marco Santagata

*La zòca*¹³²

Zocca ha il suo più importante monumento nel nome: la *zòca*, il ciocco. I documenti tacciono, ma si può essere certi che si trattò del ciocco d'un castagno. Quel pizzico d'arroganza, un po' da parvenu, inevitabile in un nome comune che, con le sue sole forze, si è fatto nome proprio, contrasta buffamente con la natura ecolalica di una catena di suoni che si direbbe inventata apposta per fare da clausola a una filastrocca infantile: "trotta trotta, cavallotta, dal mulin fino alla Zocca". Come che sia, Zocca è un nome che si incide nella memoria. Non rischia certo di essere confuso con gli anonimi Montequalcosa del circondario: Montetortore, Montalbano, Montecorone, Montombraro. Queste località sembrano denunciare il loro stato di frazione del capoluogo perfino nella rinuncia a una propria esclusiva identità onomastica. Eppure, tra quelle frazioni è passata la storia.

Una storia minore, da provincia di una provincia, e tuttavia capace di lasciare i suoi segni in torri, castelli, pievi, collegi, oratori, santuari. Capace anche di iscrivere all'anagrafe degli italiani illustri un manipolo di nomi: lo scenografo e pittore Mauro Tesi, detto il Maurino (1730-66), da Montalbano; il giurista, segretario ducale e fondatore della prima cattedra italiana di Diritto pubblico, Giovanni Maria Bondigli (1691-1763), da Montalbano lui pure; il violinista e musicista Giovanni Maria Bononcini (1642-78), da Montecorone.

A Zocca una storia più avara ha lasciato solo il piccolo orgoglio di annoverare alcuni amici dell'illuso Ciro Menotti. Del resto, con Zocca la storia è stata più avara in tutto. Parrebbe quasi che un dio ecologico avesse deciso che quel nome muschioso non andava contaminato con i segni degli uomini. Per un lungo tempo è sembrato che su quel crinale tra Panaro e Samoggia gli uomini non potessero erigere nulla che gareggiasse con il grande totem naturale, la *zòca*, eponimo protettore del luogo. Nel XVII secolo, però, decisero che un agglomerato civile non poteva accontentarsi di uno spiazzo per il mercato, di un'osteria e di alcune casacce per i bordelli. Decisero che ci voleva almeno l'oratorio. Scelto il santo, Contardo d'Este, nel 1681 ci si misero. Ma dopo tre lustri l'oratorio, per quanto di campagnola modestia, non era ancora terminato. Poi, come dio volle – il dio vero, intendo – arrivarono al tetto e alla pomposa consacrazione. L'oratorio non era gran cosa (ci resta una foto della facciata), ma anche così doveva infastidire il dio naturista: un paio di secoli dopo, infatti, questi riuscì a convincere gli zocchesi a raderlo al suolo.

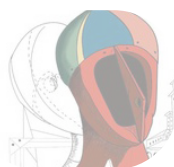
La demolizione della chiesetta di Contardo fu una vittoria di Pirro per quel dio dei castagni. In realtà, la guerra lui l'aveva perduta da molto tempo; anzi, l'aveva perduta proprio al momento dell'assurdo divieto di edificare. Forse per distrazione: si era dimenticato di vietare, oltre ai segni degli uomini, i fatti degli uomini. E furono proprio i fatti, lo scambio e il baratto, a trasformare un ciocco di castagno in un capoluogo con tanto di chiesa in pietra serena, abside affrescata e campanile cuspidato. Un paesone con banche, alberghi, supermarket, piscina, tennis, bocciolina, palazzetto dello sport, discoteca, percorso vita e tangenziale sopraelevata; con vaschirossi e astronauti orbitanti, con villeggianti stanziali e frotte di turisti attratti dalle sagre ebdomadarie. Zocca è una catena di fatti senza storia: voglio dire essa racconta la storia senza fatti di come una comunità che si nutriva di castagne abbia conquistato la bistecca e, da ultimo, sia ritornata alla castagna, per sazietà e per desiderio di radici che neppure sono più sue. Nel 1465 il marchese Borso d'Este istituì un mercato nella località disabitata denominata *La zòca*. Da quel preciso momento gli alteri Montequalcosa della zona, convinti di avere in mano il bandolo della storia, entrarono senza saperlo nella storia da museo, si ridussero a facitori di torri, castelli e chiese per i futuri giganti, a procreatori di Illustri a cui la Zòca avrebbe poi dedicato le sue strade.



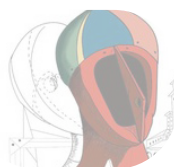
Io sono nato in un paese che per secoli non è stato nient'altro che un mercato e che non si rende conto di esserlo ancora. Un mercato di villeggianti, wicchendisti e sagraioli. Con i proventi di quei traffici nessuno costruisce torri, chiese o castelli, come da tradizione. Eppure il nome seguita a ricordare che nelle intenzioni degli dèi questa vicenda sarebbe dovuta andare altrimenti. Ma per fare una *zòca* qualcuno l'avrà pure tagliato quel castagno! Se questo è stato il peccato originale, nemmeno gli dèi si accorsero.

NOTE

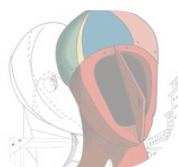
- 1 Il problema dell'esistenza o meno di una letteratura d'Appennino è stato sollevato in anni recenti da Meschiari 2019, che, in un articolo pubblicato su «doppiozero» ([Appennino imprendibile](#)), così scrive: «L'Appennino è refrattario alle produzioni dell'immaginario, funziona più come ingombro geografico che come luogo della mente. E non dico che non esistano testi letterari sull'Appennino, voglio dire che per lo più si tratta di testi in transito, scritture che, prima o poi, vanno altrove». La presenza di una lunga e consolidata tradizione di narratori d'Appennino è invece avallata da Nigro e Lupo: 2020.
- 2 Per uno sguardo d'insieme sui poeti d'Appennino tra Otto e Novecento, da Pascoli a Guccini, cfr. Bertoni 2015: 9-16.
- 3 Sui rapporti tra letteratura e paesaggio, vd. almeno Raimondi 1988: 111-114 e Jakob 2005: 7-49.
- 4 Camporesi 2016: 5.
- 5 Cfr. Anselmi 2003: 253-260.
- 6 Sul soggiorno di Campana in Belgio, cfr. Moretti 2011: 127-141.
- 7 Campana 2011: 384. Mi riferisco a una lettera di Manlio a Isabella Tedesco del 29 settembre 1958. All'epoca la studiosa lavorava alla stesura della sua tesi su Dino Campana (relatore il Prof. Vincenzo Pernicone dell'Università di Genova).
- 8 Turchetta 2020: 205.
- 9 Sulla compresenza dei tempi nei *Canti Orfici*, cfr. Ceragioli 1997: 24-26.
- 10 Ivi: 302.
- 11 Meschiari 2008: XII.
- 12 Campana 1997: 117. D'ora in avanti si cita sempre dalla presente edizione degli *Orfici*.
- 13 Bachelard 1989: 177-178.
- 14 Campana 1997: 117. L'indicazione al lettore di trovarsi di fronte a un «Paesaggio celato» è presente nel *Più lungo giorno*, ma cade negli *Orfici*. La riproduzione digitale del manoscritto si può consultare sul sito della Biblioteca Marucelliana: D. Campana, [Il più lungo giorno](#).
- 15 Bazzocchi 2003: 80.
- 16 Campana 1997: 118.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Ivi: 118-119.
- 19 Ramat 1978: 312.
- 20 Campana 1997: 119.
- 21 Ivi: 130.
- 22 Bachelard 1989: 180.
- 23 Campana 1997: 128.



- 24 Ivi: 119-120. Sui motivi dell'inserimento di questa sezione negli *Orfici*, vd. Ceragioli 1997: 300 e Ramat 2011: 70.
- 25 Ivi: 121.
- 26 Cfr. Raimondi 2003: 7-9.
- 27 Campana 1997: 121.
- 28 Sulla necessità di camminare con la mente e con il corpo nella poesia di Campana, vd. Fraccari 2009: 129-142 e Bonifazi 2007: 127-138.
- 29 Campana 1997: 122.
- 30 Ramat 2011: 72.
- 31 Campana 1997: 123.
- 32 Ivi: 125.
- 33 Ivi: 126.
- 34 *Ibidem*.
- 35 Riporto qui di seguito il testo: «L'acqua il vento / La sanità delle prime cose – / Il lavoro umano sull'elemento / Liquido – la natura che conduce / Strati di rocce su strati – il vento / Che scherza nella valle – ed ombra del vento / La nuvola – il lontano ammonimento / Del fiume nella valle – / E la rovina del contrafforte – la frana / La vittoria dell'elemento – il vento / Che scherza nella valle. / Su la lunghissima valle che sale in scale / La casetta di sasso sul faticoso verde: / La bianca immagine dell'elemento» (ivi: 127).
- 36 Meschiari 2008: 49-50.
- 37 Campana 1997: 127. Ho inserito tra parentesi quadre le varianti del [Più lungo giorno](#).
- 38 Westphal 2009: 143.
- 39 Per la complessa gestazione del racconto, cfr. Carnero 2002: 84-89.
- 40 Casadei 2023: 87. Tutte le citazioni sono tolte dalla presente edizione di *Casa d'altri*.
- 41 L'analisi più ricca e più sicura di questi temi è offerta dai saggi di Giuliani 1984: 7-17; Bertoni 2003: VII-XXIV; Pipitone 2014: 217-234.
- 42 Iacoli 2010: 254-255.
- 43 Tondelli 1990: 592-593.
- 44 Crovi 2002: 15.
- 45 D'Arzo 2023: 10.
- 46 Ivi: 28.
- 47 Ivi: 10.
- 48 Ivi: 9.
- 49 Intorno al rapporto di D'Arzo con l'immaginario popolare si devono leggere le solide pagine di Luce Lenzi 1977: 62-65 e quelle di Calabrese 1984: 151-167.
- 50 Cfr. De Martino 2021.
- 51 D'Arzo 2003: 590.
- 52 Per il rapporto di interdipendenza fra Zelinda e la natura, vd. Carenza 2021: 75-77.
- 53 Iacoli 2017: 134.
- 54 D'Arzo 2023: 20.
- 55 Ivi: 23.
- 56 Ivi: 56.
- 57 Cfr. Celati 2008.
- 58 D'Arzo 2023: 20. Per quanto concerne le tonalità cromatiche selezionate da D'Arzo, Crovi 2002: 15 ha scritto che il colore «esistenzialmente abitato» dello scrittore è il «viola quaresimale, penitenziale ma prepasquale, il colore di una realtà che avrà resurrezione».



- 59 Ivi: 71.
- 60 Saba 1988: 78. Sul *Leitmotiv* delle capre nel romanzo, vd. anche Bertoni 2002: 16-17.
- 61 Raimondi 2002: 19.
- 62 D'Arzo 2023: 22.
- 63 Ivi: 53.
- 64 Pipitone 2014: 225.
- 65 D'Arzo 2023: 57.
- 66 Lenzi 1977: 56.
- 67 D'Arzo 2023: 26.
- 68 Bondavalli 2015: 47.
- 69 D'Arzo 2023: 44.
- 70 Ivi: 75.
- 71 D'Arzo 2003: 603.
- 72 Idem 2023: 76.
- 73 Ivi: 69.
- 74 Ivi: 78.
- 75 Ruozzi 2020: VI.
- 76 Accardo 2020: 2.
- 77 Cfr. Tedeschi: 5-8.
- 78 Corti 1988: 4-8.
- 79 Malerba 2017: 179.
- 80 Idem 2008: 51.
- 81 Heyer-Caput 1995: 19.
- 82 Pedullà 2006: 97.
- 83 Ruozzi 2020: 2.
- 84 Malerba 2008: 7.
- 85 Idem 2017: 3.
- 86 In merito alla compresenza di elementi realistici e grotteschi nell'opera di Malerba, cfr. Scacchetti 2010: 33-34 e Accardo 2012: 279-316.
- 87 Malerba 2017: 7-16.
- 88 Camporesi 1977: 42.
- 89 Malerba 2017: 13-14.
- 90 Ivi: 61-82.
- 91 In un passaggio dell'introduzione a *Le parole abbandonate* (1977) Malerba osserva: «Il rapporto con l'autorità civile (che parla l'italiano) è stato sempre evitato accanitamente dal contadino analfabeta. Mediatore fra il contadino e l'autorità è per secoli il parroco, fino agli anni recenti. Che si tratti di rendere conto di un'infrazione alla legge [...] o di sbloccare intoppi burocratici [...] è al parroco che si chiede di intervenire» (ivi: 190).
- 92 Ivi: 89-98.
- 93 Ivi: 94.
- 94 Sull'uso della lingua creaturale ne *La scoperta dell'alfabeto*, vd. Heyer-Caput 1995: 53-63. A proposito dell'opposizione fra linearità del tempo storico e ciclicità del tempo agricolo, Farina 2025: 85 spiega: «La città è percepita come un altrove che ospita un'umanità differente da quella rappresentata in questi racconti. Quando il comportamento sempre più strano e alienato di Fortunato comincia a destare una generale preoccupazione, qualcuno fra i contadini accenna alla possibilità di chiamare i carabinieri, che però viene respinta. L'appello all'autorità cittadina è percepito dai contadini come un'*extrema ratio* da



evitare il più a lungo possibile e alla quale, infine, si decide di ricorrere solamente quando Fortunato viene trovato morto, abbandonato a sé stesso, sul pavimento della sua abitazione».

95 Malerba 2017: 98.

96 Idem 2008: 80.

97 Malerba 2017: 29-37.

98 Ivi: 109-113.

99 Ivi: 131-134.

100 Ivi: 131.

101 Nell'introduzione al libro-dizionario del dialetto emiliano Malerba spiega: «L'industrializzazione e la selvaggia speculazione edilizia intorno agli anni Sessanta sembrano realizzare tutte le illusioni in un "benessere definitivo" che viene identificato con il salario. [...] Così il contadino si lascia alle spalle una esperienza secolare, ormai infruttifera, abbandona la terra e si trasforma in "mano d'opera non qualificata" credendo di avere realizzato un progresso personale» (ivi: 192).

102 Malerba 2008: 67.

103 Camporesi 2016: 5.

104 Malerba 2017: 179.

105 Calvino 1977: 3.

106 Malerba 2017: 236-237.

107 Vd. almeno Di Girolamo 1995.

108 Santagata 1995: 30.

109 Villani 2005: 186.

110 Santagata 2003: 11.

111 Per un rapido approfondimento della biografia di Ciro Santagata, cfr. Santagata A. 2011: 282; Idem 2014.

112 Santagata 2003²: 32.

113 Ivi: 35.

114 Idem 2011: 289.

115 Idem 2003²: 82.

116 Ivi: 99.

117 Mengozzi 2009: 104.

118 Santagata 2015: 17-18.

119 Blasucci 2003: 493.

120 Santagata 2015: 14-15.

121 Idem 2003: 151.

122 Ivi: 204.

123 [*Il maestro dei santi pallidi*](#) – presentazione del libro di Marco Santagata presso la Libreria Mel Books di Roma, 4 dicembre 2003 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).

124 Santagata 2015: 16.

125 Idem 2018: 101.

126 Santagata 2003²: 38.

127 Idem 2018: 20-21.

128 Ivi: 36.

129 Ivi: 30.

130 Ivi: 39-42.

131 Cfr. Saccone 2018.

132 Il racconto, privo di datazione, proviene dall'archivio personale di Marco Santagata. L'edizione del



testo si fonda sulla redazione dattiloscritta. Ho adottato un criterio ecdotico rigorosamente conservativo. Qui di seguito il mio unico intervento: *se accorsero>si accorsero*. Ringrazio gli Eredi per avermi donato lo scritto e per aver autorizzato la presente pubblicazione.

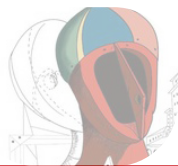
BIBLIOGRAFIA

Opere:

- Campana D. (1997²), *Canti orfici*; introduzione e commento di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli.
- Idem (2002), [*Il più lungo giorno*](#), riproduzione anastatica del manoscritto ritrovato dei *Canti orfici*, Vallecchi-Archivi, Firenze-Roma, 1973 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Idem (2011), *Lettere di un povero diavolo: carteggio 1903-1931; con altre testimonianze epistolari su Dino Campana*, a cura di G.C. Millet, Firenze, Polistampa.
- D'Arzo S. (2003), *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, Parma, Monte Università Parma.
- Idem (2023), *Casa d'altri*, a cura di A. Casadei, Milano, Garzanti.
- Malerba L. (2008), *Parole al vento: interviste*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni.
- Idem (2017), *La scoperta dell'alfabeto; Le parole abbandonate*; introduzione di P. Mauri, Milano, Mondadori.
- Saba U. (1988), *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara; introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori.
- Santagata M. (2003²), *Papà non era comunista*, Milano, Guanda.
- Idem (2002), *Il maestro dei santi pallidi*, Milano, Guanda.
- Idem (2018), *Il movente è sconosciuto*, Milano, Guanda.

Saggi critici:

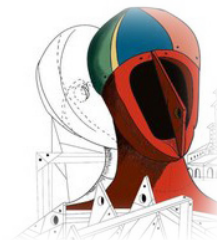
- Accardo G. (2012), *Il senso della realtà nell'opera di Luigi Malerba*, «Studi Novecenteschi», vol. 39, 84, pp. 279-314.
- Idem (2020), [*Luigi Malerba e l'arte del racconto. Conversazione con Gino Ruozzi*](#), «Fillide», 21, pp. 1-5 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Anselmi G.M. (2003), *Montagna*, in Idem, Ruozzi G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, pp. 253-260.
- Bachelard G. (1989), *La terra e le forze: le immagini della volontà*, trad. it. di A.C. Peduzzi, M. Citterio, Como, Red.
- Bazzocchi M.A. (2003), *Il libro futuro (Campana e Nietzsche)*, in Verdenelli M. (a cura di), *O poesia tu più non tornerai*, Macerata, Quodlibet, pp. 73-87.
- Bertoni A. (2002), *Prefazione a D'Arzo S., Casa d'altri*, edizione critico-genetica a cura di S. Costanzi, Torino, Aragno, pp. 7-25, rist. in Idem (2016), *Scrittori di un ducato in fiamme: Delfini, D'Arzo e il Novecento*, Reggio Emilia, Corsiero, pp. 111-126.
- Idem (2003), *Verso l'opera mondo: per un'introduzione a D'Arzo*, in D'Arzo S., *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, Parma, Monte Università Parma.
- Idem (2015), *Poesie d'Appennino: da Pascoli a Guccini*, in Santi C. (a cura di), *Silvio D'Arzo e Attilio Bertolucci due scrittori per l'Appennino*, Reggio Emilia, Corsiero, pp. 9-16.
- Blasucci L. (2003), *Cinì dalle molte vite*, «Forum italicum», vol. 37, 2, pp. 493-495.
- Bondavalli E. (2015), *Silvio D'Arzo, Attilio Bertolucci: suggestioni d'Appennino*, in Santi C. (a cura di), *Silvio D'Arzo e Attilio Bertolucci due scrittori per l'Appennino*, Reggio Emilia, Corsiero, pp. 43-55.
- Bonifazi N. (2007), *Dino Campana: la storia segreta e la tragica poesia*, Ravenna, Longo.



- Calabrese S. (1984), *Silvio D'Arzo e l'immaginario popolare*, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, Firenze, Vallecchi, pp. 151-167.
- Calvino I. (1977), *Le parole concrete finiranno al museo?*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre.
- Camporesi P. (1977), *La ruota del tempo*, in *Cultura popolare nell'Emilia-Romagna: strutture rurali e vita contadina*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 36-48.
- Idem (2016²), *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano*, Milano, Il saggiatore.
- Carenza S. (2021), *Paesaggio e natura in Silvio D'Arzo*, Reggio Emilia, Consulta libri e progetti.
- Carnero R. (2002), *Silvio D'Arzo, un bilancio critico*, Novara, Interlinea.
- Celati G. (2008), [D'Arzo, lo stile di chi è straniero ovunque](#), «Zibaldoni e altre meraviglie», 1 ottobre 2008 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Corti M. (1988), *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, «Autografo», vol. V, 13, pp. 3-21.
- Crovi R. (2002), *Appunti sull'opera di D'Arzo*, in Parmiggiani S., Iotti L. (a cura di), *Dedicato a Silvio D'Arzo*, Reggio Emilia, Palazzo Magnani.
- Idem (2002), *I luoghi di D'Arzo*, in *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, Reggio Emilia, Aliberti, pp. 59-65.
- De Martino E. (2021²), *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi.
- Di Girolamo C. (1995), *Il marmorto dell'italianistica*, «Belfagor», vol. 50, 4, 31 luglio, pp. 487-492.
- Fraccari V. (2009), *Il trekking letterario nei luoghi di Dino Campana e Beppe Fenoglio*, «Quaderni del '900», IX, pp. 129-142.
- Farina M. (2025), *Un narratore anfibio. Luigi Malerba e le forme brevi*, Milano-Udine, Mimesis.
- Giuliani A. (1984), «Casa d'altri» e il povero dopoguerra, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, Firenze, Vallecchi, pp. 7-17.
- Heyer-Caput M. (1995), *Per una letteratura della riflessione: elementi filosofico-scientifici nell'opera di Luigi Malerba*, Berna, P. Haupt.
- Iacoli G. (2010), *D'Arzo e i segnali incerti del racconto*, in Piero P., Weber L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna*, vol. II: *Dal primo dopoguerra alla fine del Neorealismo*, Bologna, Clueb, pp. 243-260.
- Idem (2017), *Luci sulla Contea: D'Arzo alla prova della critica tematica*, Modena, Mucchi.
- Jakob M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki.
- Lenzi A.L. (1977), *Silvio D'Arzo: una vita letteraria*, Reggio Emilia, Tipolitografia.
- Mengozzi D. (a cura di) (2009), *La sinistra (cattolica) modenese: cronache di una singolare esperienza politica*, Modena, Centro Culturale Luigi Ferrari.
- Meschiari M. (2008), *Dino Campana: formazione del paesaggio*, Napoli, Liguori.
- Idem (2019), [Appennino imprevedibile](#), «doppiozero», 15 aprile 2009 (ultimo accesso: 9 novembre 2023).
- Milani R. (2017), *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino.
- Moretti M. (2011), *Dal calvario di Tournai al lavacro spirituale della Verna (con appendice di documenti)*, in Langella G. (a cura di), «La Verna» di Campana e l'ombra di Soffici, Prato, Pentilinea, pp. 127-141.
- Nigro R., Lupo G. (2020), *Civiltà Appennino: l'Italia in verticale tra identità e rappresentazioni*, a cura della Fondazione Appennino, Roma, Donzelli.
- Pedullà W. (2006), *Luigi Malerba*, «L'illuminista», 17-18, pp. 93-110.
- Pipitone L. (2014), *Silvio D'Arzo: il tragico cristiano*, «Scaffale aperto», 5, pp. 217-234.
- Raimondi E. (1998), *Letteratura e paesaggio*, «L'ippogrifo», 1, pp. 111-114.
- Idem (2002), *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, in *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, Reggio Emilia, Aliberti, pp. 13-21.



- Idem (2003), *Presentazione* a Zaffagnini G., *Io vidi: il paesaggio nella poesia di Dino Campana*, Ravenna, Longo, pp. 3-7.
- Ramat S. (1978), *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore.
- Idem (2011), *Campana e il viaggio alla Verna: apparizioni, citazioni, iscrizioni*, in Langella G. (a cura di), «La Verna» di Campana e l'ombra di Soffici, Prato, Pentilinea, pp. 65-91.
- Ruozzi G. (2020), *Introduzione* a Malerba L., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, pp. IV-XLVI.
- Saccone A. (2018), *Nel noir di Santagata l'architetto diventa un serial killer*, «Il Mattino», 29 agosto.
- Santagata A. (2011), *Un contributo al "modello di sviluppo emiliano". La "sinistra cattolica modenese" di Ermanno Gorrieri*, «Italia contemporanea», 263, pp. 271-296.
- Idem (2014), *Una sinistra cattolica. La democrazia cristiana di Ermanno Gorrieri e la chiesa modenese (1943-1968)*, in Al Kalak M. (a cura di), *Una chiesa nel tempo: clero e società a Modena dalla Restaurazione al Concilio Vaticano II*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Santagata M. (1995), *Italianistica in crisi*, «la Rivista dei Libri», 4, pp. 29-31.
- Idem (2015), *Ripensando al Maestro dei santi pallidi*, «Quaderni storici del Montese», 8, pp. 5-19.
- Scacchetti E. (2010), *Parma tra identità geografica e letteraria*, in Piero P., Weber L. (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna*, vol. III: *Gli anni Cinquanta/Sessanta*, Bologna, Clueb, pp. 29-40.
- Tedeschi P. (2019), *La mutazione: paesaggio, società, cultura*, Chieti, Solfanelli.
- Tondelli P.V. (1990), *Un Weekend postmoderno. Cronache degli anni ottanta*, Milano, Bompiani.
- Turchetta G. (2020), *Vita oscura e luminosa di Dino Campana, poeta*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani.
- Villani G. (2005), *Un uomo in sé: ovvero dei romanzi di Marco Santagata*, «Misure critiche», 1-2, pp. 182-190.
- Westphal B. (2009), *Geocritica: reale finzione spazio*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando.



PROFESSORI SCRITTORI

*«Una grazia lieve ed alta che diresti pudica».
Gli elzeviri del professor Manara Valgimigli*

ANTONIO CASTRONUOVO

Fondazione Biblioteca di via Senato
Corresponding author e-mail: castronuovo.medlav@gmail.com

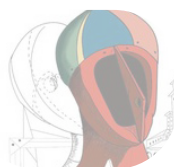
ABSTRACT

L'articolo attraversa la figura del grecista Manara Valgimigli (1876-1965), ordinario all'Università di Padova nella prima metà del Novecento, e poi, in età matura, dedicatosi alla scrittura di "terza pagina": decine e decine di elzeviri pubblicati su parecchi giornali e periodici. A partire dagli anni Quaranta del Novecento cominciò a ordinare i suoi tanti "pezzi" in raccolte elzeviristiche pubblicate da Le Tre Venezie, Cappelli e Mondadori e premiate da un rilevante successo di pubblico. Mediante questa attività di scrittore, Valgimigli incarnò alla perfezione la figura dell'ottimo professore che diventa ottimo scrittore, e conduce le due attività (quella erudita di grecista e quella memoriale e malinconica di elzevirista) con identica passione e simili risultati di qualità. Oggi le sue sillogi elzeviristiche sono state in parte riprese in edizioni critiche, che hanno confermato l'alta qualità della prosa del professore-scrittore.

This article explores the figure of the Greek scholar Manara Valgimigli (1876-1965), professor at the University of Padua in the first half of the twentieth century. Later, in his later years, he devoted himself to writing "third page" essays: dozens and dozens of editorials were published in numerous newspapers and periodicals. Beginning in the 1940s, he began to organize his many "pieces" into collections of editorials, published by Le Tre Venezie, Cappelli, and Mondadori, which enjoyed considerable public success. Through this writing, Valgimigli perfectly embodied the figure of the excellent professor who became an excellent writer, and he pursued both activities (the erudite Greek scholar and the memoir-filled, melancholic editorial writer) with identical passion and similar high-quality results. Today, some of his collections of editorials have been reprinted in critical editions, which have confirmed the high quality of the professor-writer's prose.

KEYWORDS

Valgimigli; elzevir; third page; erudite prose; extravagant writings; intellectual portraits; thinking heart



Nel gennaio 1954 l'editore Cappelli mandò in stampa a Rocca San Casciano *La mula di Don Abbondio*, collezione di elzeviri e prose brevi di Manara Valgimigli accolta come quarto numero della collana "L'Ippocampo" diretta da Giuseppe Longo.¹ Scrittore di nitido stile e schietto sentimento poetico, Valgimigli fece così il suo ingresso in una collana che avrebbe accolto l'anno seguente anche la silloge *Carducci allegro*, e si trovò fianco a fianco con bei nomi della letteratura italiana dell'epoca: Concetto Marchesi, Pietro Paolo Trompeo, Vincenzo Cardarelli, Lorenzo Giusso. In questa rosa di nomi, Valgimigli si trovava assieme ad altri professori universitari, perché a parte il caso del solitario Cardarelli, gli altri tali erano: Marchesi docente di letteratura latina e anche rettore dell'università di Padova, Trompeo docente di letteratura francese all'università La Sapienza, Giusso docente di filosofia e letterature in varie università italiane e straniere. In altre parole: stava diventando anche lui un professore-scrittore. Coglieva il fenomeno – come anche il modo rallegrato con cui Valgimigli si rapportava alla scrittura – la nota editoriale contenuta in un fragile talloncino inserito negli esemplari della *Mula*. A parte l'appunto bibliologico sul valore di tale talloncino – genere di paratesto "mobile" che alcuni sventatamente distruggono all'acquisto dei libri – vale leggerne il testo:

Valgimigli è soprattutto un elzevirista. Potremmo dire di Lui tante altre cose, che è un preciso filologo, uno scrupoloso editore, commentatore e traduttore di testi, ecc., ecc.; ma dove il suo estro si dimostra meglio è nell'elzeviro. Il suo estro e il suo divertimento, perché a scrivere l'elzeviro si vede che Valgimigli si diverte. Lo medita prima di scrivere; lo accentra intorno a un motivo; lo misura alla misura giusta della colonna e mezzo; lo gira come un poeta del vecchio tempo poteva girare un sonetto: cosicché il suo elzeviro è sempre di buon taglio, come un bel vestito. E subito si legge con quella curiosità sveglia che porta il lettore senza noia fino alla fine. Questo libro è appunto una raccolta degli elzeviri di Valgimigli degli ultimi anni; e prende titolo dal primo di essi.²

Per capire che cosa l'autore raccoglieva in quel libro un buon cenno è nella recensione che Giannino Zanelli³ firmò su «Il Resto del Carlino» poco tempo dopo l'uscita del libro:

Molte delle pagine che Manara Valgimigli ha raccolte ora in volume sotto il titolo *La mula di don Abbondio* [...] sono già comparse su queste colonne e i lettori del *Giornale dell'Emilia* e del *Resto del Carlino* saranno i primi a rallegrarsi di poterle ritrovare ordinate in un libro. A me poi è toccato in sorte di leggerne parecchie nell'originale di mano dell'autore: una mano esatta e decisa anche nel segno grafico. Altre pagine invece ho trovato per la prima volta nel volume; e tutte sono come un discorso amichevole, sorridente ed acuto. In esso anche i particolari minori sono ricondotti con saggia garbatezza a significati poetici od a rapporti umani, fuor d'ogni sottigliezza soltanto erudita.⁴

Un libro, concludeva Zanelli, che raccoglie «notazioni di una grazia lieve ed alta che diresti pudica; anche nella confidenza e nell'abbandono della fantasia; gentile, sensibile, ma vigile l'animo».⁵

Zanelli aiuta così a inquadrare due aspetti della questione. In prima battuta la provenienza dei capitoli del volumetto: le pagine che Valgimigli ordinava nella silloge erano in parte inedite, per la prima volta raccolte, e in parte articoli già apparsi su giornali.⁶ Si affermava poi che le pagine si snodavano lungo una prosa garbata e sorridente, un fluire lieve e aggraziato, che metteva da parte la mera sottigliezza erudita pur senza abbandonare la "vigilanza dell'animo", come se l'autore possedesse quella sagacia emotiva e affettuosa che si potrebbe in un certo modo assegnare al cosiddetto "cuore pensante".

Tra professori che scrivono

Pur professore e traduttore di letteratura greca, e oltre a produrre la letteratura erudita collegata al lavoro di cattedra, Manara Valgimigli praticò un'attività parallela di collaboratore di terze pagine e di periodici di cultura, e con ciò fu letterato a tutti gli effetti, e lo fu su una scia da altri percorsa. Il fenomeno è noto: dell'ultimo quarto dell'Ottocento era la generazione formata nel cono del magistero carducciano e che dal maestro ereditò il modo di fare cultura inteso come impegno globale. Un impegno che questi uomini



svolsero dalla cattedra, ma anche mediante i giornali: Valgimigli era di questi, e di qualche anno più giovani erano un Concetto Marchesi e un Pietro Paolo Trompeo, un Giorgio Pasquali e un Attilio Momigliano. Fu questa generazione – di nascita oscillante tra 1875 e 1885 circa – ad arricchire l'invenzione di Alberto Bergamini: introdurre in uno degli ultimi numeri del 1901 del «Giornale d'Italia» la terza pagina. Fu in ogni caso attraverso quelle pagine che nella prima metà del Novecento transitò la letteratura italiana, anzi, secondo Pancrazi, «una buona metà dei libri di varia letteratura e di conseguente critica del Novecento, prima di esser libri, furono terza pagina».⁷ Un Attilio Momigliano, nel 1945, prese la cosa davvero sul serio e intitolò una sua raccolta direttamente *Elzeviri*.

Il fenomeno è noto, e qui si ripercorre una fonte di metà Novecento, perché calata nell'atmosfera dell'epoca e perché vi si cita Valgimigli: un articolo apparso nel «Tempo» del 30 giugno 1958 in cui Enrico Falqui si dilunga sul fatto che, dopo aver circolato in altre terre, il vocabolo «elzeviro» arrivò in Italia a designare l'articolo di rilievo della terza pagina di un giornale, e che il periodo tra le due guerre corrispose a quello di maggiore fioritura elzeviristica, «nella gamma dal riflessivo al descrittivo e dal serio all'estroso».⁸ Dato per morto a più riprese, l'elzeviro si ostinava invece a restar vivo, in tutte le varianti di argomento, tono e taglio, con lo spicchio critico-culturale tutt'altro che in declino e anzi – a gettare uno sguardo al ventaglio delle raccolte di quegli anni Cinquanta – un fenomeno addirittura in ascesa:

Citeremo: *Ritratti e profili* di Cecchi (Garzanti), *Del tradurre e altri scritti* di Valgimigli (Ricciardi), *Tre mezzi secoli* di Lugli (Pozza), *Dieci inverni* di Fortini (Feltrinelli), *Lo scandalo della speranza* di Bo (Vallecchi), *Leggere e sperimentare* di Seroni (Parenti), *Da Racine a Picasso* di Valeri (Sansoni), *Il napoletano che cammina* di Doria (Ricciardi), le ristampe delle *Passeggiate campane* di Maiuri (Sansoni) e delle *Rilegature gianseniste* di Trompeo (Edizioni scientifiche italiane); cui sono da aggiungere le nuove «carte parlanti» di Angioletti: *L'uso della parola* (Sciascia), le moralità di Bernardelli: *I doni della sera* (Cappelli), le confessioni di Tecchi: *L'officina segreta* (Sciascia), le variazioni di Antonicelli: *Il soldato di Labessa* (Edizioni della Radio italiana), le ricostruzioni barocche di Giusso: *Tafferugli a Montecavallo* (Cappelli), le riflessioni di Alvaro: *Roma vestita di nuovo* e *Un treno nel Sud* (Bompiani).⁹

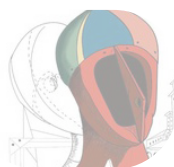
Vari autori citati erano o erano stati professori, liceali o universitari. La loro carriera accademica non fu inoltre sempre tangente a quella della terza pagina: per lo più erano persone che entrarono nell'alto giornalismo di cultura in età matura.

Falqui faceva anche cenno alle collane di accoglienza dei pezzi:

Di maggior soddisfazione è però l'accertare che, quasi a compenso del diradersi dei mondadoriani *Quaderni dello Specchio*, sono sorte e stanno affermandosi due nuove collezioni dedicate alle varie forme dell'elzeviristica: quella dell'*Ippocampo*, diretta da Giuseppe Longo (Cappelli, Bologna), e quella delle *Quattro stagioni* diretta da Aldo Camerino (Rebellato, Padova). Nella prima, oltre al Longo stesso, si annoverano già: Aniante, Cardarelli, Valgimigli, Titta Rosa, Marchesi, Zanelli, Giusso, Lanza, Bernardelli, eccetera: secondo il programma che mira «a raccogliere, con criterio antologico, le migliori pagine inedite dei più noti prosatori-giornalisti italiani dal racconto breve alla prosa d'elzeviro, dai rondisti, che possono essere considerati i creatori del genere, ai giovanissimi». Un programma che, solo ad enunciarlo, lascia indovinare quali e quanti altri scritti di provenienza elzeviristica potrebbe degnamente accogliere: gli stessi, selezionati, che veniamo di giorno in giorno leggendo nelle terze pagine.¹⁰

Le sillogi dell'abate laico

Ecco dunque Valgimigli accolto a pieni voti nella famiglia elzeviristica, sia perché estensore appunto di elzeviri e sia perché – come i casi citati – li valutò a un certo punto come prodotti letterari e volle farne libri, raccogliendo i propri pezzi in sillogi che ebbero buona celebrità. Cominciò ponderatamente a farlo negli anni della direzione della Biblioteca Classense di Ravenna. Collocato infatti a riposo nel 1946, gli fu chiesto di dirigere quell'istituto: accettò l'incarico nell'aprile del 1948 e durante il mandato visse in un piccolo appartamento ricavato all'interno dell'ex convento camaldolese in cui la Classense è allocata.



Contava alla nomina 72 anni, e restò in sella fino al 1955, fin sotto gli ottant'anni dunque: in quei sette anni la Classense fu per lui un rifugio conventuale, e lui stesso amò sentirsi l'abate laico del luogo. Di giorno era immerso nell'amministrazione e nell'impegno a conseguire risultati, uno per tutti: la donazione delle carte di George Byron da parte del conte Pietro Gamba, evento che generò la memoria riportata nell'elzeviro *Carte byroniane alla Classense*.¹¹ Ma nella solitudine di quelle sere la sua occupazione fu la predisposizione delle raccolte di pezzi brevi.

Lo studio della Classense aveva qualche scaffale alle pareti, al centro una scrivania ingombra di cartelle e bozze, su un leggio era spalancato il dizionario del Tommaseo. Valgimigli amministrava e firmava documenti, ma intanto coltivava la scrittura: nel 1947, poco prima di accettare l'incarico aveva pubblicato per Le tre Venezie di Padova *Il mantello di Cebète*, assieme al più tardo *Colleviti* tra i più bei libri della letteratura del secondo dopoguerra, e tra le mura ravennati decise la scelta e l'ordine delle sillogi de *La mula di don Abbondio* e di *Carducci Allegro*, usciti da Cappelli nel 1954 e 1955; lavorò anche all'edizione dei *Carmina* di Giovanni Pascoli pubblicati da Mondadori nel 1951 e su alcuni volumi dell'edizione nazionale delle *Lettere del Carducci*. Dopo l'abbandono della direzione, raccolse in *Del tradurre e altri scritti*, apparso da Ricciardi nel 1957, pezzi sul tema della traduzione, della sua esperienza nella scuola, commenti di lettura e piccole memorie. Giunsero poi *Colleviti* (1959) e *Il fratello Valfredo* (1961), collezioni più chiaramente segnate dallo stile dell'elzeviro.

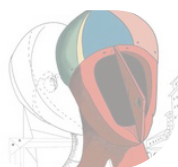
In un gradevole ritratto di don Giovanni Mesini è narrata una giornata di lavoro di Valgimigli, con gli spazi serali e festivi per la scrittura:

Alle 7 del mattino, dal suo appartamento saliva allo studio e si trovava al suo tavolo fra libri e carte [...] secondo il suo programma quotidiano, interrompeva il lavoro cominciato alle ore sette nel suo studio e, prima di mezzogiorno, usciva per una passeggiatina che metteva capo quasi sempre alla farmacia di Piazza dell'Aquila [oggi Piazza XX settembre]. Compariva, accuratamente vestito, col cravattono nero, il cappello a larga tesa che ombreggiava il largo volto, illuminato dagli occhi chiari e penetranti. [...] Dopo il pasto riposava; poi al lavoro, che interrompeva quando, la sera, era già stata chiusa la biblioteca. Dava l'ultimo tocco a qualche scritto avviato e usciva rivolgendo l'affettuoso saluto al fedelissimo Guglielmo. Talvolta faceva la sua passeggiatina lungo le mura, e, come al mattino, faceva capo alla farmacia di Piazza dell'Aquila. Vi trovava gl'immaneabili amici; accoglienze festose da parte della farmacista Gianna; conversazione ricreativa nella stanca sera. Rincasato, buttava giù qualche scritto o leggeva; poi riposo nella grande quiete del convento.¹²

La sua attività di scrittore-letterato è testimoniata dalla ragguardevole biblioteca personale lasciata in dono all'istituto. In una lettera a Mesini del 9 agosto 1960 è anche annunciata la consistenza del dono: Valgimigli dichiara che i libri, accompagnati da un catalogo a schede, erano circa cinquemila.¹³ Nel 1989 gli eredi hanno poi donato alla Classense i carteggi del nostro, più di seimila lettere. Il resto del materiale – i mobili dello studio privato del professore e i libri ancora conservati dagli eredi – sono stati donati alla biblioteca comunale di Bagno di Romagna.

Se abbiamo qui dato un rapido elenco della sua produzione di scrittore va notato che la prima effettiva collezione valgimigliana di pezzi brevi – i *Poeti e filosofi di Grecia* usciti da Laterza nel 1940 – può essere tralasciata in quanto non sorta dall'officina letteraria dell'elzeviro, bensì solida raccolta di scritti in buona parte provenienti dall'attività universitaria del grecista (scritti poi ripresi da Sansoni nel 1964 assieme a un secondo volume di traduzioni). La prima raccolta che può alludere a una "religione delle lettere" è *Uomini e scrittori del mio tempo*, uscita da Sansoni nel maggio del 1943. Il senso di "elzeviro" viene un po' corroso da quello di "ritratto intellettuale": dopo aver messo in fila scritti di tema carducciano e pascoliano, l'opera presenta infatti ritratti di figure intellettuali della prima metà del Novecento.

Valgimigli non disdegnava la formula del ritratto e dunque il contenitore gli tornava utile: allargatosi nel frattempo il recinto dei ritratti, *Uomini e scrittori del mio tempo* vide infatti più di vent'anni dopo,



nel 1965, una seconda edizione ancora sansoniana, quasi raddoppiata rispetto alla prima. Un particolare attira l'attenzione: la prima edizione manifesta un piccolo vezzo filologico e riporta le sedi di prima apparizione dei singoli brani, mentre nella seconda edizione appaiono solo le date di pubblicazione del singolo pezzo. Va messo in conto che la scelta fu forse dei curatori Maria Vittoria Ghezzeo e Iginio De Luca, essendo l'edizione preparata nell'anno della scomparsa di Valgimigli, e tuttavia la seconda edizione, se pure perde dati di natura bibliografica, assume un tenore più letterario, come se ancora una volta si volesse sottolineare che il professore s'era fatto pienamente scrittore.¹⁴

Maturità di elzevirista

Il riconoscimento di scrittore, di persona dotata di uno stile e capace di esprimere affetti ed emozioni, Valgimigli l'ottenne a più riprese, e sempre con accenni alla sua condizione di scrittore-professore. Quando nel 1954 gli fu assegnato a Milano il premio Ines Fila per la letteratura (e nel 1964 avrebbe vinto il premio Viareggio per la saggistica) Montale ne scrisse sul «Corriere della Sera», descrivendolo come

uno di quei rari umanisti che devono a un'italianissima istituzione – la “terza pagina” – la loro maggiore notorietà. [...] Valgimigli appartiene a quella specie di umanisti provinciali, o se volete di poeti professori, che oggi va estinguendosi e che nella civilissima Romagna (si pensi al Serra e al Panzini) ha avuto i suoi maggiori esponenti. [...] Valgimigli non ha avuto fretta a iniziare la sua esperienza di autore di briciole, di *marginalia*. Aveva trentasei anni quando Serra scrisse *Le lettere* e in quel libro (se non abbiamo cattiva memoria) non troviamo il suo nome. Gli scrittori della «Voce», anch'essi, non sembrano averlo avuto presente. Si decise probabilmente tardi a farsi spicciolo, a spendersi da una cattedra quotidiana, apparentemente modesta, e non escludo che uomini come Ogetti e Pancrazi che tanto debbono, e tanto dettero, all'arte elzeviristica lo abbiano incoraggiato.¹⁵

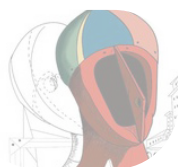
Nel prosieguito, Montale coglie anche prontamente qual era la base di sostegno della scrittura di Valgimigli. Nel redigere l'articolo aveva sott'occhio *Il mantello di Cebète* e l'appena uscita *Mula di don Abbondio*, ed erano

due libri ricchi, vari, vive testimonianze di una classicità tanto connaturata da sembrare ormai un abito di vita, una *forma mentis*, un costume. Si aggiunga a queste pagine l'introduzione all'*Iliade* montiana pubblicata nella collezione Ricciardi, e si veda che cosa resta vivo in Valgimigli del suo lungo *apprentissage* di maestro e di chierico. Resta, direi, un vigoroso buon senso, un sentimento esatto della misura, l'orrore di ogni affettazione e d'ogni smorfia intellettualistica. Resta la presenza di un uomo sincero onesto e leale; di un interprete di poesia che ha attraversato la corrente dell'idealismo apparentemente ignorandola, in realtà traendone nuove conferme al suo illuminato, sereno razionalismo.¹⁶

Insomma, coronando Valgimigli da autentico scrittore e alludendo all'appena conseguito premio letterario Ines Fila, Montale asseriva che la commissione del premio, dovendo scegliere una figura che avesse speso la vita al servizio dell'arte, non aveva sbagliato la mira.

A settantotto anni, robusto come una quercia, il romito di Castelrotto, l'uomo che Pancrazi si rallegrava di aver ad amico e a compagno di peregrinazioni, si dimostra giovane come pochi giovani d'oggi sanno essere; ed è curioso che un premio dato a un vecchio scrittore non abbia, neppure da lontano, il sapore che in questi casi hanno sempre i tardivi riconoscimenti: il sapore di un premio di consolazione.¹⁷

Non vedeva male, Montale, a ipotizzare un incoraggiamento all'arte elzeviristica da parte di Pietro Pancrazi, uomo a cui Valgimigli dedica un'ampia sezione di ricordi in *Carducci allegro*, e in una memoria del 1953, a un mese dalla scomparsa del Pancrazi, riconosce come lo stimolo a scrivere prose brevi estranee alla cattedra fosse giunto anche da lui, amico che lo aveva spronato a percorrere la via della terza pagina. Lo aveva conosciuto nel 1928 quando Pancrazi s'era recato a Padova per invitare Valgimigli a scrivere



qualcosa per «Pègaso», la rivista di Ogetti; e anche se era più giovane di tre lustri, fu amicizia ininterrotta, in cui

alla mia vita domestica e scolastica di studioso e di professore egli offrì un'apertura di curiosità e di interessi ai quali fino da giovane avevo cercato uno sbocco: non certo il mio lavoro coincideva col suo, ma dal suo acquistò molto, e dal suo conversare, e da certi suoi modi di interrogare e penetrare gli scrittori con tanta nobiltà e agilità e spregiudicatezza (che mirabile filologo era! un carducciano senza retorica, un Serra senza mollezza e più asciutto).¹⁸

Non va nemmeno accantonato l'influsso esercitato dall'amico filologo classico Giorgio Pasquali, la forza di quel suo «parlare su piani diversi; [...] il tono delle cose che espone (familiare o alto), con una felice discordanza, un effetto di libero giuoco, [...] il suo antico modo di circuire il tema, non d'aggredirlo», peculiarità del professore-scrittore Pasquali espressa da De Robertis.¹⁹ In un certo modo, Valgimigli sentiva di appartenere alla famiglia a cui Pasquali aveva dato una carta d'identità: i professori che amano coltivare gli scritti "stravaganti", secondo l'aggettivo che Pasquali utilizzò nei titoli dei quattro volumi delle *Pagine stravaganti* (uscite tra 1933 e 1951). Proiettando la scienza dell'antico in una cerchia più ampia rispetto a quella degli eruditi, la categoria della stravaganza si faceva metodo prezioso. E proprio dedicando un elzeviro a *Pasquali filologo stravagante*, Valgimigli diede una definizione di "stravaganza" che si attaglia a lui stesso:

La parola che riman ferma è la stravaganza; a cui si vede che il Pasquali tiene. E ci tiene anche, io credo, proprio per l'ambiguità sua, tra il significato corrente e il significato dotto: piacendo al Pasquali di essere lo stravagante nel secondo senso, del dotto che sa scrivere di cose più o meno lontane e straniere al proprio mondo di dottrina; ma anche il primo e più comune senso gli piace, come sanno i suoi ragazzi di scuola e i suoi amici. Il vero è che Pasquali può raccogliere quanti articoli vuole e di argomenti diversissimi.²⁰

Anche Valgimigli – docente che scriveva cose extravaganti rispetto alla propria dottrina – sapeva uscire "dal seminato accademico" e farsi autore di scritti brevi di vario tono e argomento.

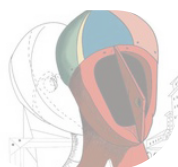
Ora, non ci basta certo Montale a delineare per Valgimigli la stoffa di professore che faceva bene anche lo scrittore. In una comunicazione sul suo rapporto con le "terze pagine", Valgimigli viene accolto nella categoria di coloro che, messo da parte il quotidiano ardore della ricerca filologica e antiquaria,

trovarono per lungo ordine d'anni le vie più aperte e distese per una comunicazione personale e diretta, costruendo a pezzi staccati, elzeviro dopo elzeviro, il ritratto più vivo di sé. Ne nacque una sorta di diario o di occasione diaristica, una specie di autobiografia non preordinata e progressiva ma frammentata e illuminata nel giro di singoli episodi e non per questo meno vera e compiuta.²¹

Tuttavia, la formula riassuntiva con cui, per opportunità di comprensione, questi uomini erano descritti – quella di "scrittori professori" – poteva trarre in inganno, poteva suggerire quella spiritualità bifronte che, capace di battere le vie della ricerca con mente lucida, era ugualmente capace, grazie al dono di una naturale fluidità della scrittura, di tentare vie diverse:

in tal guisa un elzeviro apparirebbe come il fiore all'occhiello che distingue ed eleva alcuni cattedratici sugli altri; una nota di gentilezza che tanti loro colleghi non donano; l'indice di una civetteria con cui si cerca di non apparire soltanto dei professori o, se più piace, di apparire meno professori.²²

Esistono in pratica professori – siano essi docenti di università o di liceo – che, oltre alla scrittura "scientifica", hanno desiderato vestire gli abiti di narratori, memorialisti, scrittori di terza pagina. Ma ciò non significa che abbiano percorso due tragitti del tutto diversi: quella della scrittura diciamo così



“creativa” non è stata in loro una via contrapposta a quella accademica, ma complementare. In entrambi i casi hanno manifestato – sibbene su due diversi piani contenutistici – «fluidità e dono naturale di scrittura», semplicemente giudicando la porzione “creativa” come il loro «fiore all’occhiello», il metodo per non apparire solo professori e basta, un metodo che veniva condotto col medesimo impegno che caratterizzava la ricerca erudita.

Se ciò non è vero in tutti i casi, è certamente vero per Valgimigli, il cui stile accademico è altamente gradevole, e richiama i moduli retorici utilizzati nella scrittura da “fiore all’occhiello”, nel suo caso le citate collezioni di elzeviri primariamente apparsi su giornali e periodici, sillogi accolte da un buon successo commerciale in un’Italia che ancora prediligeva il modo “carducciano” di esprimersi.

Vale notare che lo stesso estensore delle citate idee – l’archeologo Vittorio Bracco – fu nella seconda metà del Novecento insegnante di lettere (italiano e latino) nei licei con la passione della scrittura e non solo di argomento archeologico ed epigrafico: un umanista a tutto tondo, un serriano “religioso delle lettere” ammiratore di Carducci e lettore appassionato di Valgimigli, passione ereditata dal padre farmacista, nelle cui mani aveva visto passare da giovane le pagine del nostro.²³ In poche parole: un professore scrittore scriveva di un altro professore scrittore.

“Religioso delle lettere” era anche Valgimigli, secondo il critico bolognese Sergio Romagnoli. Da filologo classico, impegnarsi in cose letterarie era per lui uno svago equilibrato e operoso, corrispondeva a misurare l’intelligenza con la commozione; era anche l’opportunità di poter dolcemente rievocare persone e libri amati e stimati, dalla giovinezza fin sotto la vecchiaia. Valgimigli aderiva insomma alla religione delle lettere, nella forma ottocentesca coltivata dall’intellettualità laica di germoglio post-risorgimentale. Era una liturgia che Romagnoli così descrive:

Religione delle lettere osservante poi una sua libera ma precisa liturgia che si concretava nel rituale di fitti carteggi, ove mai nessuno dimenticava di essere pur sempre e soprattutto un letterato, per la quale non infrequente era ancora l’uso del copialettere, liturgia che si manifestava nella raccolta diuturna di documenti anche minimi, che si istituzionalizzava in edizioni rare, in opuscoli per nozze, in commemorazioni ed elogi funebri, per placarsi o esaltarsi poi in riti più lieti, negli appuntamenti quotidiani in libreria, nelle passeggiate domenicali fuori porta, nelle villeggiature comuni godute secondo la povera economia della piccola borghesia statale. Religione modesta, religione vera, di cui il Valgimigli fu agiografo. Perché è indubbio che egli è stato, nel suo esercizio di critico, un memorialista appassionato.²⁴

L’andamento melodico e memoriale

All’uscita del *Mantello di Cebète* nel 1947, silloge di profonda intimità e tenore domestico, Enrico Falqui stilò alcune pagine che si soffermano sull’indole dello scrittore e che vale rileggere. Il critico riconosceva che nella sua nuova veste di scrittore, Valgimigli s’innestava sul tronco della tradizione carducciana, da Acri a Pascoli a Panzini e Serra, e il suo scrivere era da buongustai:

Reca il segno, l’amoroso segno di uno studio, di una cura d’altri tempi. Finezza che s’appunta in arguzia. Attenzione che attinge l’affettuosità. Attraverso un’esperienza umana e letteraria che d’una creatura, d’una cosa, d’un paesaggio, d’un sentimento gli fa intendere e illuminare il segreto, pur serbandolo in una zona di poetica discrezione, e quasi affabile, alla buona.

L’andamento della sua prosa è sempre accentuatamente melodico; senza scàpito della varietà, che specie nel *Mantello* va dal patetico al festoso, dal descrittivo al caritatevole. È come se ogni periodo, ogni particella, nell’intreccio della pagina e nell’architettura del capitolo, fossero prima sperimentati eppoi adoperati in funzione di una suggestione melodica.²⁵

Falqui continua chiedendosi cosa poteva piacere di più in Valgimigli, se più l’uomo o più il professore, oppure più il professore dello scrittore:



Impossibile distinguere, tanto si compenetrano e consegnano nella stessa pagina. Soprattutto nel *Mantello*, che si differenzia dalle altre sue raccolte; così apertamente, liberamente poetico, quasi libro degli svaghi, degli ozi e delle confessioni. Ilare, sempre che ha da riannodare in vaghe moralità le sue note da *reisebilder* (con movenze di tenerezza e di allegrezza, che spesso tengono del Linati e dell'Angelini); e malinconicissimo, ogni qualvolta si sofferma e ripiega a commemorare scene e persone ed ore della sua remota vita familiare.²⁶

Sorgeva però una minima ombra di perplessità, quando Falqui si chiedeva se la sgorgante “letizia della parola in sé” non fosse il rischio della scrittura di Valgimigli, se non accorressero a sanare ogni dubbio «la massima tristezza e la massima gentilezza nell’osservare e capire e accogliere l’uomo e la natura».²⁷ E forse questo era un aspetto di una “religione delle lettere” ben instradata lungo un’etica del vigore e dell’amore. L’andamento memoriale e il passo elzeviristico di Valgimigli sono saldamente riconosciuti anche nella più solida critica recente. È Marino Biondi, massimo studioso del nostro soggetto, a confermare come la scrittura di Valgimigli emerga dall’urgenza della testimonianza e della memoria:

Spesso da lettere, brani di articoli, da giornali, riviste, opuscoli, intreccia spezzoni di provvisorie biografie giornalieri, libere prose intorno a un punto preciso, un dettaglio di vita, luci e ombre di passato, in cui il grande è collocato nello spazio che fu della sua giornata terrena, senza sovrapposizioni di grandezza, di alterigia postume. Di solito è la modesta emergenza del quotidiano, ciò che è successo quel giorno, che gli ferma la penna, che lo induce a fissare una linea, a esplorare le pieghe di un volto, come quello di Severino, di Pascoli, quello serafico di Acri, e sopra tutti di Carducci, fra collere e gaie pause dell’esistenza.

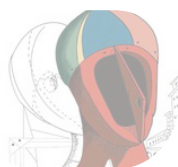
Naturalmente elzeviristico il suo passo narrativo, ricco di dati di prima mano e di osservazioni e sfumature che si aggiungono non sistematicamente a formare un ritratto, una storia che cresce e si rifinisce nel giro di poche pagine. Non si deve trascurare la vena giornalistica di questa prosa che coltiva in forma rapsodicamente saggistica le ispirazioni e i suggerimenti dell’esperienza e dell’occasione.²⁸

Al giornalismo inteso come eccellente scuola per i prosatori italiani, Valgimigli credeva: era un modo efficace per snellire lo stile degli eruditi e renderlo affabile; e loro «in cambio restituivano alla scrittura di giornale un affinamento di sensibilità e di dottrina».²⁹

L’uscita nel 1959 di *Colleviti* nei “Quaderni dello Specchio” di Mondadori segnò il vero momento di prosecuzione del *Mantello di Cebète*, essendo *La mula di don Abbondio* e *Carducci allegro* calati in atmosfere di altro tenore. Nella prefazione a una recente riedizione dell’opera, scrive Marino Biondi che se il lettore non l’aveva percepito nel *Mantello di Cebète*, poteva adesso agilmente cogliere come in Valgimigli si fondessero la vocazione di alto divulgatore e la vena di elegante memorialista. Facendosi scrittore, il sorvegliato classicista mise in atto una semplificazione, togliendo alla lingua ogni gravosità, anche l’eleganza che non si intonava alla semplicità della vita:

Abituato a usare la pietra pomice per lucidare la frase, pulire la pagina, renderla lieve, spigliata senza forbitezze. Non era scrittore che attingesse alla fantasia o all’immaginazione. Non inventava. Non raccontava storie, metteva in forma brani della sua storia. La dimora di famiglia, il negozio di farmaci e spezie, l’asino delle prime cavalcate infantili, le aule dell’università e della scuola, le case della vita, piene di amore, poi solitarie, dopo che la morte le aveva visitate. La biografia, sua e dei suoi cari, entra in tutto quello che scrive. Buona parte dei suoi libri sono fatti di profili umani, di incontri, di separazioni luttuose.³⁰

Una intensa tessitura di sentimenti e memorie faceva del libro la sua raccolta più bella. I curatori della più recente ristampa lo giudicano uno dei più belli della letteratura italiana del dopoguerra, una «officina sempre attiva, intorno a temi sempiterni: il borgo, il tempo, la scrittura, la memoria», un contenitore di ricordi delle persone più care, un’opera insigne in cui «niente è inventato, ma tutto è codificato in una forma, nel sigillo dello stile, che è quello del memorialista eminente. Che tale ha voluto essere, non scrittore di fantasia, o narratore puro di mondi altri e diversi da quelli conosciuti, sperimentati, testimoniabili. Ma



nelle parole e nel ritmo era la memoria, che non andava mai sola, né unica, né era stata detta una volta per sempre, che tutto diveniva e ridiventava racconto». Insomma, «a Valgimigli si deve un filone della nostra storia letteraria che, ispirata per contiguità disciplinare, dal classico, quella classicità trasferiva, traghettava al moderno, nella contemporaneità, lo rifaceva attuale, mostrando, ma senza polemiche, che il pregiudizio delle avanguardie, che a contare fosse solo il nuovo, era fallace». ³¹

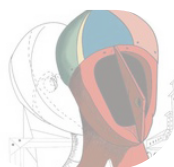
La mestizia della morte

Tratto tipico di Valgimigli è la capacità di esprimere la sensazione di perdita del felice eden dell'infanzia e della giovinezza, una sensazione di nostalgia insomma, di dolore per l'irrimediabilmente perduto: è uno scrittore della lacerazione e della morte. Una presenza costante che dalla biografia, con la memoria dei morti di famiglia, trasmigra nelle sue pagine: la prima moglie, la madre (il cui ricordo straziante di bambino entra in alcune sue altissime pagine), e poi il figlioletto Bixio e la figlia Erse, troppo presto scomparsi.

Vale riprendere il Giuseppe de Robertis prima citato, per un suo sintetico ritratto valgimigliano del dicembre 1959. Riferendosi alle edizioni mondadoriane del *Mantello di Cebète* (1952) e di *Colleviti* (1959), De Robertis metteva in evidenza la sua sintassi lieta e inventiva, la scena allegra del suo imprevedibile variare, il suo ragionare intimo e figurativo, socratico e sottile, e ricordava poi il giorno in cui la morte era entrata in casa Valgimigli, quando nel gennaio 1920 una polmonite s'era portato via a La Spezia il secondogenito appena settenne, l'amato Bixio (così battezzato in seguito alla tradizione garibaldina della famiglia, ma affettuosamente chiamato Bisín). Fu quell'evento a cambiare le carte in tavola: dal giorno in cui la piccola cassa portata sulle spalle da quattro scolari si diresse al cimitero di Boschetti, da quel giorno le cose furono diverse, perché la morte costruisce la storia: «Non si dimentichi questo punto fermo; e tutto ciò che Valgimigli ha scritto poi, è come impregnato di questa compresenza. Da quelle "ragioni", io dico, è nata la forza propulsiva del suo esprimersi doloroso, per isfogo, e come obbedendo a una ferrea legge». ³² È il *Mantello di Cebète* a registrare la morte del piccolo Bixio in una pagina emotivamente potente, ³³ e il quadro fa seguito alle intense emozioni che il lettore può vivere in precedenti pagine del 1942 sullo *Scolaro morto in guerra*, e in quelle successive dedicate a Batàno e a una commovente passeggiata a Colleviti, dove a diventare centro della nostalgia che fa seguito alla morte ci sono le figure di un boscaiolo e della madre. Fu sulla scia di una duplice perdita di figli piccoli che Valgimigli e Luigi Russo entrarono in contatto e, in certo modo, il primo entrò anche sotto l'ampia ala di «Belfagor», la grande rivista fondata nel 1946 dal critico e rettore della Normale di Pisa. Nel gennaio del 1920 era morto, come detto, il piccolo Bixio e nello stesso periodo moriva un figliolo di Russo. I due si videro a Pisa e quarant'anni dopo Russo rievocò così l'incontro: «Ci ritrovammo a Pisa nel '21, dopo la morte di un mio bambino, ed egli mi disse parole umanissime come le sa dire lui». ³⁴ Per parte sua Valgimigli scrisse questo ricordo: «Io l'avevo conosciuto nel '21 a Pisa; gli era morto poco prima un bimbetto; e anche a me; e fu, credo, quella coincidenza dolente che, passando egli un giorno da Pisa, veniva da Napoli dove insegnava al collegio militare della Nunziatella, lo spinse a bussare alla mia porta». ³⁵

Fu però più tardi, in una lettera del 4 aprile 1932, che Russo si soffermò sullo stile di Valgimigli. Era apparso l'elzeviro *La strada, la bisaccia e la pipa (e anche Giosuè Carducci)*, Russo aveva letto e volle scriverne all'amico:

Caro Valgimigli, ho letto la *Strada, la Bisaccia e la Pipa* nell'ultimo «Pègaso», e ne sono stato assai contento e spesso commosso. E ora sento il bisogno di dirtelo. Sei un artista! Sette o otto racconti di quel genere, e ci potresti dare un assai bel libro, che resterebbe accanto a qualcuno del migliore Panzini di un tempo. C'è poi una sofferenza così nascosta, così pudica, in quel tuo umanesimo, che ti distingue subito fra gli altri carducciani, tutti o più sensuali o più bizzarri (intellettuali, cioè) o più svagati. Le due prime pagine sono perfette; anche la mescolanza di impressioni paesistiche, di stati d'animo e di chiose erudite vi è raggiunta senza sforzo. ³⁶



Era il riconoscimento di una magnifica scrittura – che Russo interpreta come “racconto” – e del doloroso umanesimo che segna il fondo delle prose di Valgimigli. E non basta: l'intuizione di raccogliere alcuni di quei pezzi e farne «un assai bel libro» si sarebbe realizzata qualche tempo dopo proprio con la raccolta *Il mantello di Cebète*, che guarda caso si apre proprio con la prosa letta da Russo.

Alla pubblicazione di *Colleviti* fu chiaro che nella scrittura dell'autore il principale invitato era la familiarità col dolore della perdita. Vi appaiono due elzeviri di alto tenore emotivo. *Batàno* è il ritratto del boscaiolo di San Piero in Bagno che aveva perso il figliolino e assieme alla moglie aveva accolto Valgimigli come il piccolo da avere sempre per casa. Commovente è la scena della fine di Batàno: strappato da casa per essere condotto al ricovero degli anziani, i primi giorni uscì ancora un po' a sedersi in piazza, poi smise e rimase seduto a guardare dalla finestra, non mangiò più e si lasciò andare. Il ritratto che assegna il titolo al volume, è infine tra le più splendide prose dell'autore: vi si ricorda il romitorio collinare nei pressi di Pescia, Colleviti appunto, come uno dei luoghi cardine della fanciullezza, con una memorabile immagine della madre che sale la collina col bambino per mano.

Vale notare che la prima sede di apparizione dei due pezzi era stato «Il Resto del Carlino» il 9 marzo e 18 maggio 1958, come se quella primavera avesse dato voce in Valgimigli a un grumo di dolorose nostalgie.

Epigrafe per la «grazia di scrittura»

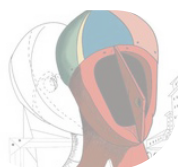
Valgimigli scomparve nell'agosto 1965 a Vilminore di Scalve, località montana bergamasca, ma il funerale si tenne a Padova in presenza di una delegazione del Comune di Ravenna. Di fianco alla porta dello studio, alla Classense, fu collocata questa epigrafe:

In questo rifugio conventuale
che il Municipio di Ravenna gli offerse
Manara Valgimigli
Accademico nazionale dei Lincei
già professore dell'Università di Padova
per sette anni abitò dall'aprile 1948 all'ottobre 1955
custode amoroso e devoto della Biblioteca Classense.

Il testo è istituzionale e non fa cenno al fatto che in quel “rifugio conventuale” Valgimigli mise in ordine la sua produzione di scritti brevi e assegnò loro una ragionata collocazione antologica, varando le sue maggiori collezioni elzeviristiche. Su di esse si distendono i quesiti di Vittorio Bracco, che poniamo a nostro sigillo epigrafico:

Desideriamo la scelta di un argomento attraente, e attraente fin nel titolo? Questo c'è nel Valgimigli, e anche gli indici offrono l'occasione di un piacere. Ci è gradito alternare qualche noterella colta coi dolci ricordi dell'uomo? L'invito è disteso. Gli chiediamo il taglio misurato che consenta di dare un'occhiata in qualche minuto e di tornare, a nostro talento, per una sosta più lunga? Questa è una qualità costante, al punto che lo scrittore talora pecca per brevità più che per il suo contrario, per una pensosa brevità. Gli chiediamo la leggerezza dello scrivere? È difficile trovare una più aerea grazia di scrittura. Gli chiediamo che non ci metta in soggezione, lui come è al vertice, e noi tanto più in basso? Il livello è già raggiunto e la lettura dà tutta l'impressione di essere un ritorno di conversazione fra vecchi amici.

Se alla terza pagina e all'elzeviro in particolare chiediamo tutto questo, sia esso ritaglio di foglio sia esso ristampa in volume, tutto questo abbiamo nel Valgimigli, come ciascuno ha già visto e può meglio verificare da sé.³⁷



NOTE

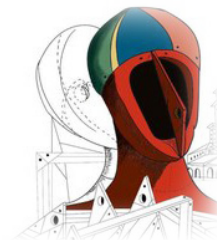
- 1 Nato nel 1876 a San Piero in Bagno, paese appenninico al confine tra Romagna e Toscana, Manara Valgimigli studiò a Bologna con Carducci, Acri e Pascoli e fece poi la gavetta come insegnante nelle scuole medie, da Lucera a La Spezia. Approdò poi all'università come professore di letteratura greca e insegnò negli atenei di Messina, Pisa e Padova, dove infine assurse a docente di prestigio. Fu interprete e traduttore dei greci tra i più insigni in Italia: tradusse e commentò Omero, Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone, Aristotele, Saffo e altri lirici greci. Morì nel 1965.
- 2 Nota editoriale stampata su talloncino autonomo inserito negli esemplari de *La Mula di don Abbondio*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1954.
- 3 Giornalista e scrittore di Pavullo sul Frignano, Zanelli sarebbe stato accolto nello stesso 1954 nella collana "L'Ippocampo" con la collezioni di racconti e memorie *Mezzastagione*.
- 4 Zanelli 1954.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Collaboratore di giornali fin dagli anni Venti, Valgimigli scrisse per i quotidiani «Il Resto del Carlino», «Il Corriere della Sera», «Il Giornale d'Italia», «Il Gazzettino», «Il Messaggero», «La Gazzetta del Popolo», «La Nazione», e per riviste come «La Nuova Antologia», «Pègaso», «Pan», «Il Ponte», «Leonardo», «Le Tre Venezie».
- 7 Pancrazi 1947: 140-141.
- 8 Falqui 1970b: 228.
- 9 Ivi: 229.
- 10 Ivi: 230.
- 11 L'itinerario dell'elzeviro testimonia la tecnica valgimigliana del ripescaggio: uscito nel «Resto del Carlino» il 24 febbraio 1950, il pezzo confluì nel 1954 nella *Mula di don Abbondio* e nel 1959 in *Colleviti*.
- 12 Mesini 1966: 21, 25-27.
- 13 Cfr. ivi: 73.
- 14 Tutti i pezzi del 1943 confluirono nell'edizione ampliata del 1965, ma prima, e in buona parte, nelle collezioni di elzeviri uscite lungo quei vent'anni, a dimostrazione della complessità del re-impiego che Valgimigli attuava dei propri pezzi: ad oggi manca una bibliografia analitica valgimigliana che sveli la complessa rete dei re-impieghi.
- 15 Montale 1954: 1684-1685.
- 16 Ivi: 1685-1686.
- 17 Ivi: 1686-1687.
- 18 Valgimigli 1955: 93.
- 19 De Robertis 1962b: 123.
- 20 Valgimigli 1955: 107.
- 21 Bracco 1980: 130.
- 22 Ivi: 132.
- 23 Cfr. ivi: 129-130. Su Bracco si veda lo studio di Nicola Russo, *Vittorio Bracco*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2025.
- 24 Romagnoli 1973: 138.
- 25 Falqui 1970a: 982-983.
- 26 Falqui 1970a: 983.
- 27 Ivi: 984.
- 28 Biondi 1993: 82.
- 29 Ivi: 83.



- 30 Biondi 2003: 41-42.
- 31 Biondi e Greggi 2024: 260-261.
- 32 De Robertis 1962a: 52 e 53.
- 33 La scena luttuosa e i dolorosi moti della famiglia si leggono nel pezzo che assegna il titolo al *Mantello di Cebète*: lo si legge oggi nell'edizione pubblicata a cura di Roberto Greggi presso la Editrice La Mandragora, Imola, 1999, pp. 127-132.
- 34 Russo 1961: 636.
- 35 Valgimigli 1961: 864.
- 36 Valgimigli e Russo 1999: 461.
- 37 Bracco 1980: 148.

BIBLIOGRAFIA

- Biondi M. (1993), *Umanesimo e storia. Il catalogo dei giorni di Manara Valgimigli*, in A. Catania e R. Greggi R. (a cura di), *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli. Classicità e umanesimo nella cultura italiana del Novecento*, Bologna, Il nove, pp. 35-105.
- Biondi M. (2003), "Colleviti". *Biografia e letteratura*, in Valgimigli M., *Colleviti*, Imola, Editrice La Mandragora, pp. 41-42.
- Biondi M. e Greggi R. (2024), *Il ritorno di "Colleviti"*, in Valgimigli M., *Colleviti*, Imola, Editrice La Mandragora.
- Bracco V. (1980), *Valgimigli e la terza pagina*, in A. e P. Borraro (a cura di), *Seminario valgimigliano*, Salerno, 2-3 giugno 1977, Milazzo, SPES, pp. 129-148.
- De Robertis G. (1962a), *Dal "Mantello di Cebète" a "Colleviti"*, in *Altro Novecento*, Firenze, Felice Le Monnier, pp. 52-55.
- De Robertis G. (1962b), *L'altro volto di Pasquali*, in *Altro Novecento*, Firenze, Felice Le Monnier, pp. 122-124.
- Falqui E. (1970a), *Manara Valgimigli: "Il mantello di Cebète"*, in Id., *Novecento letterario italiano*, vol. 3, *Narratori e prosatori: da D'Annunzio a C.E. Gadda*, Firenze, Vallecchi, pp. 981-985.
- Falqui E. (1970b), *Aldo Camerino "Il salotto giallo"*, in Id., *Novecento letterario italiano*, vol. 4, *Narratori e prosatori: da Svevo a Bassani*, Firenze, Vallecchi, pp. 227-232.
- Mesini G. (1966), *Manara Valgimigli a Ravenna*, Ravenna, Longo.
- Montale E. (1954), *A Manara Valgimigli il premio Ines Fila 1954*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1954 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano, 1996, vol. I, pp. 1684-1687).
- Pancrazi P. (1947), *Sassi in piccionaia*, «Corriere della Sera», 23 settembre 1947 (cit. da Bracco V., *Valgimigli e la terza pagina*, cit., pp. 129-148).
- Romagnoli S. (1973), *Manara Valgimigli e la letteratura italiana*, in *Omaggio a Manara Valgimigli. Atti del Seminario di studi. Vilminore di Scalve, 29-30 agosto 1970*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, pp. 133-170.
- Russo L. (1961), *Incontro con Valgimigli*, «Belfagor», a. XVI, n. 5, pp. 636-637.
- Valgimigli M. (1955), *Pietro Pancrazi. Il suo Boccaccino*, in Id., *Carducci allegro*, Rocca San Casciano, Cappelli, pp. 91-96.
- Valgimigli M. (1955), *Pasquali filologo stravagante*, in Id., *Carducci allegro*, Rocca San Casciano, Cappelli, pp. 107-114.
- Valgimigli M. (1961), *Il belfagoriano Russo*, «Belfagor», a. XVI, n. 6, pp. 864-865.
- Valgimigli M. e Russo L. (1999), *Lettere e cartoline dal 1919*, «Belfagor», a. LIV, n. 4, pp. 453-487.
- Zanelli G. (1954), *Valgimigli fra le amate carte*, «Il Resto del Carlino», 1 aprile 1954.



PROFESSORI SCRITTORI

Il magistero integrale di Maria Corti

ANDREA SCARDICCHIO

Università del Salento

Corresponding author e-mail: andrea.scardicchio@unisalento.it

ABSTRACT

Maria Corti non è stata soltanto un'esperta filologa, nota al grande pubblico per il successo ottenuto con il romanzo *L'ora di tutti*. È stata pure una docente scrupolosa, che ha investito nella crescita civile e culturale delle giovani generazioni. I suoi precetti pedagogici trovano diffusione anche nella produzione narrativa, specie quella più legata all'attualità. Nell'ultimo trentennio del Novecento, inoltre, ha contribuito al dibattito culturale intervenendo sui giornali per sottolineare la funzione educativa dei grandi maestri. L'articolo si propone di illustrare il magistero "integrale" di Maria Corti, alla luce di alcuni esempi testuali che consentono di incorniciarne l'esperienza educativo-didattica nel più ampio quadro dell'impegno culturale.

Maria Corti was not only an expert philologist, known to the general public for the success of her novel *L'ora di tutti*. She was also a meticulous teacher who invested in the civil and cultural growth of young people. Her pedagogical precepts are also disseminated throughout her narrative works, particularly those more connected to contemporary issues. She also contributed to the cultural debate by writing in newspapers to emphasize the formative role of great teachers. This article aims to illustrate the global teaching philosophy of Maria Corti, with some textual examples that intertwine her educational experience with her cultural commitment.

KEYWORDS

Education; philology; literary criticism; semiotics; literature; twentieth century



Saggista, narratrice, docente, pubblicista, promotrice culturale: difficile dire quale di queste attività sia maggiormente in linea con il profilo di Maria Corti. Studiosa dalla personalità eclettica, provatasi nei vari generi della scrittura con pari acume e fedeltà, Corti incarna un esempio di scrittrice in cattedra tra i più interessanti del panorama culturale italiano del XX secolo, essendosi distinta nella sua esperienza lavorativa per il felice connubio tra il rigore dell'indagine critica, la vena affabulativa, l'attitudine didascalica, dando prova in definitiva di essere tutte queste cose insieme:

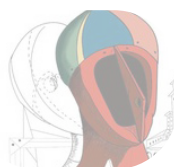
Era professore di storia della lingua italiana, pubblicista sul "Giorno", "Repubblica", "Alfabeta". Nell'insegnare immetteva una eccezionale forza comunicativa, perché aveva fiducia nei giovani. Era anche scrittrice, il che traspare già nelle pagine dei saggi, da cui sprizza una vocazione narrativa, che si trasfonde dall'una all'altra scrittura.¹

Forse è proprio in questa eccezionale forza comunicativa² che andrebbe ricercata la *reductio ad unum* della poliedrica fisionomia intellettuale della scrittrice, che fu sempre sospinta da una vivace curiosità intellettuale e da un'innata propensione educativo-didattica, manifestata nel corso di una lunga carriera con passione e determinazione:

Ci sono almeno quattro Marie da ricordare e ce n'è una che le contiene tutte, l'insegnante, non solo per il suo ruolo di docente di scuola e universitaria ma perché l'insegnamento, la condivisione, l'ascolto, la grande generosità, l'entusiasmo, erano connaturati nel suo metodo di lavoro, ne erano la sostanza.³

È su questo aspetto che intendiamo soffermare l'attenzione, vale a dire sul magistero "integrale" che Corti esercitò nel corso di un'intensa attività cattedratica, che fu tale da lambire e oltrepassare il circuito scolastico-universitario per rifrangersi in luoghi speculari della scrittura creativa e militante: a riprova di un progetto pedagogico saldamente congiunto alla sua concezione delle *humanae litterae*, messo al centro di un paziente lavoro di pianificazione e di una sapiente strategia di disseminazione. Questo servirà a fare i conti con l'eredità intellettuale, con la lezione di metodo impartita da Corti lungo plurime direzioni, essendosi spesa a tutto campo in funzione della crescita civile e culturale delle giovani generazioni, sapendo «che molti dei suoi allievi avrebbero potuto essere grandi se solo avessero fatto qualche sforzo in più».⁴ Fedele all'archetipo Terracini – «un maestro nato», artefice di «un eccezionale sodalizio delle menti»⁵ con i propri allievi – con il quale si era laureata in Lettere classiche a Milano, nel 1937, discutendo una tesi sui testi agiografici minori della latinità merovingia, ella medesima era nota per la sua inclusività, per la capacità di coinvolgere gli studenti motivandoli ad assumere un approccio critico, duttile, vivo con i testi, inducendoli a scavare nelle strutture profonde del linguaggio per comprendere come la letteratura fosse un mezzo per decodificare la realtà e i processi culturali in essa operanti. Era un'insegnante scrupolosa e generosa, «austeramente buona» stando ad alcune testimonianze,⁶ consapevole del proprio ruolo di guida e capace di accompagnare i progressi degli allievi con fare paternalistico e parole misurate, com'era nella sua natura. Così la vedeva Alda Merini, in un'ode impostata metaforicamente e dal sapore quasi premonitorio, essendo stata composta alla vigilia dell'inattesa morte della cara amica «maestra»:

Si comincia una lunga gita
ai piedi della cultura
con l'aria scanzonata
e un fiocco azzurro in testa.
La scuola sembra un mito
un mito da fuggire
ci sono ombre e luci
e sante punizioni.
Ma la guida è una sola

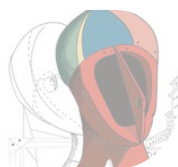


è la nostra maestra
che non dice mai niente
e ti guarda giocare.⁷

Una “maestra” la cui postura di docente e di studiosa era ben distante dal modello “dickinsoniano” impersonato da Franca Ageno,⁸ che condivise con lei gli anni dell’insegnamento presso il liceo “Beccaria” di Milano. La quale Ageno, a dispetto della più solare e socievole collega, propensa a concedersi «un briciolo di pensosa perdita di tempo», era solita dal canto suo rifiutare l’invito a prendere un caffè durante la ricreazione, preferendo piuttosto rimanere in aula a correggere bozze o a riflettere su qualche correzione testuale, «sempre e unicamente concentrata sulle sue ricerche filologiche».⁹

A distinguere, semmai, Corti nel rapporto con colleghi e allievi era la «mancanza di corazzatura esterna, che permetteva agli altri di essere rispettosi, attenti, ma non imbarazzati».¹⁰ Aveva intrapreso la carriera scolastica nel 1938, all’età di ventitré anni, con il primo incarico ottenuto presso lo stesso collegio delle suore Marcelline di Milano dove da educanda aveva compiuto gli studi ginnasiali prima di trasferirsi al “Manzoni”. Nel 1939 sarebbe giunto lo straordinariato a Chiari, in provincia di Brescia, grazie alla cattedra assegnatale presso il locale Ginnasio statale superiore. Era fresca di laurea e prima di conseguire la seconda in Filosofia con Antonio Banfi (1941) aveva abbracciato con gioia il mestiere dell’insegnante, affrontando le traversie del pendolarismo quotidiano Chiari-Milano su locomotive a vapore del tutto simili a carri-bestiami: gli stessi che col loro ammasso di operai ilari e chiassosi attraverseranno quel «mondo barbarico e surreale della Lombardia dell’immediato dopoguerra» trasfigurato e riconsegnato alla memoria nelle pagine di *Cantare nel buio* (1991).¹¹ «Privilegio le generazioni che hanno perso la memoria storica del passato»,¹² avrebbe dichiarato in un’intervista a proposito di questo libro lirico, corale e surreale, cui non erano estranee evidentemente le finalità educative essendo dedicato – come ella stessa rivelerà – ai «ventenni che sono nati in quest’età tecnologica e non conoscono niente della poesia, dell’ironia, della sapienza che nutrivano le tradizioni popolari italiane».¹³

Dopo Chiari, Corti nel 1950 sarebbe passata al liceo “Volta” di Como, poi nel 1956 al “Beccaria” di Milano. Furono anni faticosi, che le costarono una forma grave di esaurimento nervoso provocata, da un lato, dallo strapazzo giornaliero, dall’altro dal sacrificio degli studi solidissimi cui parallelamente attendeva (su Cavalcanti, i prestilnovisti, l’umanesimo napoletano). Tuttavia la scuola restava un osservatorio privilegiato, una finestra aperta sull’attualità da cui scrutare fenomeni sociali e tendenze culturali in atto alla luce dei segni e dei significati simbolici racchiusi soprattutto nel linguaggio, giacché «la situazione della lingua è la situazione della cultura riflessa nella lingua».¹⁴ È del 1966 l’esperimento mondadoriano de *Il ballo dei sapienti*,¹⁵ la cui prima parte è ambientata nel liceo milanese “Bonvesin da la Riva” (proiezione fantastica del “Beccaria” di Milano), che fa da sfondo alle giornate scolastiche di trentadue giovani liceali alle prese con sogni e paure, speranze e delusioni. Al centro della scena narrativa il professor Lanfranchi, colto e munifico docente di greco e latino, smanioso di «sapere che cosa frulla in *quelle* trentadue teste, afferrare gli influssi eteroclitici che le hanno prodotte».¹⁶ Insieme a lui due figure di studenti dalle personalità diametralmente opposte: quella di Mattei, l’intellettuale del gruppo che legge De Sanctis e Montale, animato da una «nobile inclinazione verso i significati delle cose»¹⁷, e quella di Foschina, ragazzo dotato di un’intelligenza spicciola e pragmatica che etichetta come «etrusco» il suo compagno di scuola dando del «matusa» ai propri genitori. Il *fil rouge* della narrazione risiede in un’idea di cultura che superi l’atavico misoneismo per guadagnarne in freschezza e attualità, lasciandosi alle spalle i metodi inattuali della desueta trasmissione scolastica. Non sarà un caso se durante un dialogo confidenziale intrattenuto con un’ex allieva, il professor Lanfranchi si lascerà scappare che «il pericolo dell’insegnamento è che un professore non percepisca più con esattezza la differenza fra quello che è morto e quello che è vivo».¹⁸ Né è un elemento trascurabile il riferimento che il narratore fa alla ventata di novità, diciamo pure rivoluzionaria,



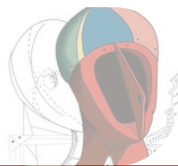
che insieme al subbuglio delle idee comincia a serpeggiare tra i corridoi e le aule del “Bonvesin da la Riva” in una fase di preludio al Sessantotto in cui si avvertono gli echi delle contestazioni californiane del 1964 e al contempo dell’attivismo intrepido dei liceali della «Zanzara», con gli studenti animati da «rabbiosa passione» e già recalcitranti verso l’osservanza al principio di autorità:

Il mondo camminava. Insoddisfazione, desiderio di farsi sentire divorava i liceali del Bonvesin; presi da rabbiosa passione, discutevano nell’intervallo a crocchi davanti alle porte delle aule, il rumore delle voci diffondendosi nei corridoi; perciò, quando suonava la campana, riservavano fredda e distratta accoglienza ai professori, come a coloro che interrompevano una vitale circolazione di idee per riportarli al tran tran platonico della scuola. [...] Adesso lunghe discussioni sugli Organismi rappresentativi degli studenti, sulla libertà di stampa scolastica. Chiusi nello studio di Garboli come dei cospiratori, fino a notte, come se più oltre avesse a mancare il tempo per altri incontri, e fosse l’ultimo giorno concesso da Dio per mettere d’accordo diritti e doveri degli studenti.¹⁹

Scritto nel 1964 e pubblicato nel 1966, *Il ballo dei sapienti* rispecchia anche l’esperienza universitaria di Maria Corti, intrapresa a Pavia nel 1955 e prolungatasi fino al 1961 con la libera docenza di Storia della lingua italiana patrocinata da Lanfranco Caretti. Da lì si sarebbe spostata poi a Lecce, a partire dal 1962 (l’anno de *L’ora di tutti*²⁰), a seguito del superamento del concorso pubblico che le sarebbe valso l’ingresso definitivo nei ruoli accademici. Era stato Contini a suggerirle Lecce anziché Roma, quale sede universitaria più consona, facendo leva sull’eleganza della città. Il suggerimento si rivelò felice, dal momento che i due anni di servizio in Salento, dove Corti era di casa trascorrendovi le vacanze estive anche per l’aggregazione all’Accademica salentina fondata dal lucugnanese Girolamo Comi nel 1948, furono per sua stessa ammissione «interessantissimi». ²¹ A colpirla la qualità scientifica degli incaricati presso il giovane Ateneo leccese, l’apertura intellettuale dei titolari, ma anche l’entusiasmo dei numerosi studenti che l’accostavano timidamente per consegnarle i propri grezzi esperimenti di scrittura:

Un altro aspetto che mi ha colpito è dovuto alla frequenza con cui studenti mi venivano incontro sulle scale esterne dell’edificio (brutto e di stile fascista) per consegnarmi con un sorriso poetico timido i loro versi o comunque loro scritti in lettura: il livello dei testi era spesso mediocre per enfasi e pateticità, ma come fenomeno sociale mi colpiva; mai qualcosa di simile mi era capitato a Pavia. E così mi colpivano alle discussioni delle tesi di laurea le presenze di signore con i bimbi dentro le carrozzelle, pensionati, cittadini che partecipavano all’evento come a uno spettacolo, di cui li attraeva la liturgia.²²

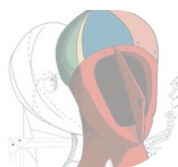
Liturgia cui Corti fu sostanzialmente refrattaria, specie verso quella esibita mediante i paramenti tipici del potere accademico, che nella seconda parte del *Ballo dei sapienti* vengono presentati e presi di mira insieme con il pomposo cerimoniale di «bande fluttuanti di ermellino, listelle colorate sui risvolti, sacri simboli delle prerogative». ²³ A quella parata di toghe policrome, tronfiamente sfoggiate nel giorno dell’inaugurazione dell’anno accademico, assiste incredulo nel romanzo il personaggio di Beretta, neo docente incaricato di Storia della lingua presso l’Università di Pavia, ignaro del sistema. A chi è orfano di maestro come lui, l’accademia non riserva una calorosa accoglienza, né apre facilmente le sue porte. A prescindere dalle ragioni del merito, il meccanismo della cooptazione universitaria prevede che ad andare in cattedra sia l’allievo prediletto anziché il candidato più titolato, e le due cose il più delle volte collidono. Con amarezza la voce narrante fa proprie le frustrazioni di Beretta per il verdetto di inidoneità che gli pregiudica l’ingresso in accademia; si rammarica per la sua condizione di «prigioniero di un implacabile ingranaggio»; ²⁴ partecipa della sua smaniosa attesa di un giro di valzer nel “ballo dei sapienti” che alla fine non ci sarà mai. Corti, insomma, cinta da un profondo assillo etico riguardo l’uomo di scienza, trova il pretesto per deprecare i maneggi operati dai clan degli anni Sessanta («gli universitari formano un clan, come i cardinali per esempio»), ²⁵ ergendosi a paladina di un’idea di *universitas studiorum* fondata sulla trasparenza e sull’onestà, sul merito e sulle capacità. Trova inaccettabile, per autobiografico coinvolgimento,



che in assenza di procedure di valutazione in grado di certificare la qualità della ricerca e della didattica ci si specializzi nell'esercizio del potere anziché nell'incremento del proprio sapere: un fatto increscioso a suo avviso, che equivaleva a tradire il mandato sociale e culturale della docenza universitaria tesa per statuto al progresso e alla diffusione della conoscenza. Come emerge chiaramente in questa ironica ma fedele digressione, affidata al narratore onnisciente:

Nel secolo XXV esisteva un certo numero di titolari i quali, arrivati alla cattedra, rivelavano strani sintomi di insofferenza verso l'esercizio intellettuale produttore di lavoro scientifico e, contemporaneamente, una sottile imponderabile repulsione fisica verso ogni attività didattica. Privati di questo duplice stimolo vitale e soggetti nello stesso tempo alla fondamentale legge dell'anima umana, per cui di qualcosa a questo mondo ci si deve occupare, i poveretti furono obbligati a dedicarsi anima e corpo ai giochi occulti della prassi universitaria. I numi scesero dalle vette, presero penna, carta intestata e cominciarono a scrivere centinaia di lettere ognuno; più tardi invalse il sistema ciclostile, con notevole risparmio di tempo: "Caro collega, ti sarò sommamente grato se vorrai votarmi per il concorso tal dei tali, dove considero proficua la mia presenza, possibilmente affiancata da quella del collega Tizio, per le ragioni eccetera eccetera; se a mia volta posso esserti utile eccetera eccetera, fammi sapere liberamente i tuoi eventuali *desiderata* per altri concorsi banditi eccetera eccetera". Seguiva firma autografa.²⁶

Scuola e università sono dei "campi di tensione" in quel giro di anni, soggetti alle medesime onde d'urto che si sprigionano in letteratura quando s'istaura un «rapporto dialettico fra ciò che aspira a persistere intatto per forza di inerzia e ciò che avanza con impeto di rottura e di trasformazione».²⁷ Quello che la studiosa scrive nei suoi fortunati *Principi della comunicazione letteraria* a proposito del trentennio 1945-1975, visto l'affermarsi del Neorealismo, della Neoavanguardia e del Neosperimentalismo portatori di «fervidi processi di rottura, di destrutturazione e di tensioni pluridimensionali, che creano generazioni inquiete»,²⁸ si presta concettualmente a essere traslato allo scenario instabile della realtà scolastico-universitaria della fine degli anni Sessanta, attraversata da analoghe fibrillazioni. Le due anime della semiologa e della narratrice agiscono in contemporanea in Maria Corti e trovano un ulteriore terreno di accordo nel ritorno d'indagine incentrato sul Sessantotto – a trentacinque anni di distanza dal *Ballo dei sapienti* – con l'ultimo atto della sua parabola creativa costituito da *Le pietre verbali* (2001).²⁹ Bruciavano evidentemente i ricordi di quell'entusiasmante stagione storica che aveva visto un'intera generazione aggrapparsi al sogno di un "mondo possibile", come ella amava dire, segnato dall'immaginazione al potere. Maria Corti in questo suo libro, a metà tra il saggio storico e il romanzo, recupera vari pezzi del racconto del 1966 e li rimonta nel nuovo edificio progettuale con una serie di varianti. Ne nasce un lavoro originale, che non vuole essere «un intervento politico» bensì un inno «a quell'idea di forza e di utopia» incarnato da giovani «fantasiosi e lirici», suggestionati dal potere della fantasia.³⁰ Avendo smarrito la generazione del Duemila il vigore iconoclasta, l'energia vitale protesa all'autodeterminazione e alla libertà, lo scritto vuole essere un monito al risveglio delle coscienze, una dichiarazione contro la resa e il disincanto, un richiamo alla responsabilità etica, civile e culturale dei giovani ai fini di un loro ritrovato protagonismo nella vita politica e sociale, nell'era di Internet e dei *personal computer*. Né più né meno che un lascito spirituale, insomma, da parte dell'anziana maestra giunta alle soglie dell'epilogo (sarebbe morta l'anno dopo), che avverte la necessità di riavvolgere i nastri della storia, fare i conti nostalgicamente con il proprio passato, per impartire il suo ultimo insegnamento ai giovani mediato da un messaggio di fiducia e di speranza. Nei panni di Marta Torci, docente di letteratura italiana nella neghittosa università di Pavia nell'autunno del 1967, Corti rivive le emozioni di un anno vissuto da partecipe e disincantata spettatrice dell'effimera contestazione sessantottina, quando si divertiva a origliare i capannelli dei giovani universitari intercettando i segnali di un linguaggio in mutamento, nel «generale groviglio di realtà e astrazione dell'atmosfera orale studentesca».³¹ Come altrettanto dimostra di fare nella prima parte delle *Pietre verbali* Berto Casati, docente di Italiano al ginnasio liceo Beccaria di Milano (altro suo *alter ego*),



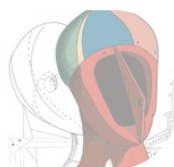
che assiste incredulo alla «lapidazione linguistica»³² che avanza senza preavviso nei corridoi, nelle aule e nei cortili della scuola col suo lungo strascico ironico-metaforico di *avo*, *barbogio*, *bidone*, *piotta*, *professa*, *racchio*, *rogna*, *secchia* e così via. Tutte tessere che Corti si era affrettata a registrare sin dal 1965, per farne un dizionarietto del gergo scolastico sessantottino³³ prima che sopraggiungesse a prosciugarlo la variante politico-burocratica divenuta poi dominante. «Per me quella del Sessantotto – disse a proposito del titolo – è stata una rivoluzione attuata con strumenti verbali, pesanti come pietre, che mettevano in discussione tutto. Con le parole si lapidava il Sistema».³⁴ Una rivoluzione, come si sa, dalla vita breve, ma che ha segnato un'epoca grazie al movimento spirituale che era stata in grado di generare, sorretta da una energia creativa, da una passione comunicativa e da una volontà di affermazione della scrittura che l'avrebbero consegnata alla Storia. Riduttivo e ingeneroso, perciò, a giudizio di Maria Corti, parlarne a posteriori solo nei termini di un «fallito movimento politico».³⁵ Da qui la scelta di soffiare sulla polvere depositatasi su una stagione eroica collettiva data ingiustamente per archiviata, gettando nuova luce su quei giorni passati a riflettere, come fa Marta Tronci nel libro, sui giovani «che possono essere un'opera d'arte quando cercano quello che è in loro stessi e ancora non lo conoscono».³⁶ Nella consapevolezza, in definitiva, che quell'ubriacatura di libertà non rappresentasse altro che un «sogno di felicità».³⁷

Fuori dal recinto dello specialismo, oltre la competenza strettamente disciplinare di cui aveva dato prova di volta in volta nei territori della critica dantesca, sannazzariana, fenogliana, per restare agli studi suoi più celebri, c'era un progetto culturale da portare avanti. Come ha osservato giustamente Maria Antonietta Grignani, «Corti avvertiva il lavoro culturale come passione attiva, dovere comunicativo e dedizione, con un senso sano del rimbocarsi le maniche e agire».³⁸ Dalla sua ostinata militanza nel campo delle lettere erano nate le riviste «Alfabeta» (1979) e «Autografo» (1984), quest'ultima organo di quel Fondo Manoscritti di Pavia che rappresenta una delle sue intuizioni più geniali e lungimiranti.³⁹ Allo stesso 1984 risale la curatela del manuale scolastico *Viaggio nel '900*, dove ella aveva insistito nell'introduzione sul valore profondamente informativo e comunicativo della letteratura, ponendo l'accento sulla forza del messaggio artistico che permette di «aiutare gli uomini ad uscire nella vita quotidiana da un sapere convenzionale e vincolante», finendo per distinguere «fra cultura che si muove e ci muove e cultura statica».⁴⁰ Sempre da una prospettiva pedagogico-didattica aveva dato alle stampe il volumetto *Il cammino della lettura* (1993),⁴¹ per indurre i giovani a una riflessione più attenta sul valore della lettura, sul rapporto autore-testo, sul contributo che lo stesso lettore può offrire alla vitalità di un'opera letteraria, ecc.

Saranno le pagine dei giornali a offrirle ulteriori occasioni d'ingresso nell'agone culturale dei propri tempi, di cui seppe approfittare responsabilmente per smuovere le intelligenze giovanili e per risvegliare le coscienze collettive. Dopo la collaborazione al «Giorno» e al suo inserto *Libri* («la principale voce della cultura italiana nel giornalismo»⁴²), che dal 1965 in poi avevano ospitato articoli da lei scritti sullo strutturalismo, oppure recensioni, *reportage* convegnistici, contributi sui linguaggi settoriali e così via,⁴³ nel marzo 1980 era avvenuto l'ingaggio con «Repubblica». A chi le chiedeva se ritenesse fruttuosa la sua collaborazione ai quotidiani anche in funzione del proprio lavoro, ella così rispondeva sciorinando argomenti convincenti:

la misura articolo abitua a essere insieme chiari e concisi. Inoltre fa piacere comunicare con un pubblico più vasto di quello dei nostri libri e trattare anche argomenti che allargano la nostra stessa visuale della cultura. L'importante è non cedere alle lusinghe della cultura dello spettacolo, parlare solo di libri che a nostro parere contano e in modo nuovo.⁴⁴

Gli elzeviri per «Repubblica» non furono soltanto una propaggine degli studi critici e semiotici, ma anche un modo per perseverare nell'esercizio della seduzione intellettuale. In uno di questi, ad esempio, per restare ai più consentanei, Corti si compiacque visibilmente del ritorno di attenzioni per «l'immaginario inconfondibilmente pedagogico di Pasolini», plaudendo alla ristampa Bompiani di un fortunato lavoro



di Enzo Golino (*Pasolini: il sogno di una cosa*, 1992) dedicato «con intelligenza alla vocazione educativa» dello scrittore-professore bolognese, di cui condivise a pieno la battaglia per il rinnovamento dei metodi scolastici:

Vi si condannano le miopi inibizioni nei riguardi della lettura, dovute magari più ai genitori che agli insegnanti, si propone di svegliare i ragazzi con l'amore dell'autentico e la coscienza di cos'è l'intelligenza, si tenta uno studio della psicologia infantile anche con racconti di esperienze dal vivo.⁴⁵

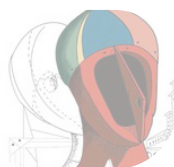
Sempre sul giornale di Scalfari ella omaggiò alcuni grandi maestri degli anni Cinquanta e Sessanta, taluni recentemente scomparsi, inquadrandoli in una dimensione mitica per la mirabile sintesi di cui furono capaci di metodo e intelligenza. Lo fece a proposito di Giorgio Pasquali, nell'agosto del 1994, in occasione dell'uscita dei due volumi di *Pagine stravaganti di un filologo* presso Le Lettere, testimonianza palmare dell'estensione degli interessi di Pasquali «ben al di là della specializzazione professionale», nonché segno di una «sconfinata curiosità intellettuale». ⁴⁶ Altra lodevole qualità dell'impareggiabile filologo romano risiedeva per Corti nella «figura socratica nell'insegnamento e nel dialogo extrascolastico con i giovani». ⁴⁷ Da qui l'amara constatazione che scaturiva dal confronto tra i vasti orizzonti culturali del passato e la parcellizzazione dei saperi in auge nell'età presente:

Oggi pare che da un pezzo non esistano più simili personaggi nello spazio, ma solo nella memoria temporale. Decisamente colpisce l'assenza del mito. Da un lato professori molto più specialisti che pensatori, sicché la specialità è ciò di cui per tre quarti si compone l'odierna cultura; dall'altro lato non è facile reperire in tale clima attori culturali destinati da un loro genio interpretativo del ruolo didattico a diventare dei miti presso gli allievi, come lo divennero Giorgio Pasquali e Gianfranco Contini. ⁴⁸

A Corti Maria Corti dedicò un altro bell'articolo uscito su «Repubblica» il 28 gennaio 2000, in occasione del decennale della scomparsa dell'illustre critico e amico di Domodossola. Ne rievocava la genialità ineguagliata, non soltanto riconducibile alla sfera dell'artigianato filologico ma anche alla «pietas dell'intellettuale», vale a dire l'appassionato storicismo con cui onorava pubblicamente i grandi autori studiati, nel vivo «desiderio di ricorrere all'archivio della propria memoria per rievocare particolari significativi di una lontana quotidianità e così fare storia». ⁴⁹ Seguiva la seguente, sconsolata constatazione:

Come sempre, quando scompare un grande, chi lavora nella stessa area ha una sensazione insieme di vuoto creatosi nella cultura e di passaggio del Maestro nell'universo dei modelli classici, quello che Contini chiama per Bédier l'immortalità. ⁵⁰

E sempre a proposito di grandi, capiscuola di elevata statura morale e intellettuale che si erano distinti nel campo della critica, della didattica, della promozione culturale per caratteristiche tali da far scattare in lei la molla dell'emulazione e dell'immedesimazione, Corti non si era lasciata scappare l'occasione della morte di Carlo Dionisotti, avvenuta a Londra il 22 febbraio 1998, per intervenire ancora su «Repubblica» con un tributo appassionato all'indirizzo del «più grande italianista della seconda metà del secolo», considerato «una delle menti più acute e geniali che abbiano indagato sulle sorti della letteratura italiana nel corso dei secoli». ⁵¹ Manifestando sincera solidarietà per l'ingiustizia subita da Dionisotti per non aver mai ottenuto una cattedra universitaria in Italia, nonostante i titoli posseduti, Corti non si era limitata ad elogiarne la novità del metodo storico e della prospettiva policentrica inaugurata col celebre saggio *Storia e geografia della letteratura italiana* (1967), ma si era interessata anche all'uomo e al personaggio culturale, rievocandone nostalgicamente «l'accesa capacità comunicativa»: «la sua oralità – tenne a precisare – toccava profondamente il pubblico anche perché era assai spiritoso e possedeva ormai il senso



dell'umorismo e dell'ironia, di origine in parte anglosassone». ⁵² Anche in questo caso aveva concluso il sentito omaggio al compianto studioso piemontese, che «scuoteva le intelligenze nostre e soprattutto dei giovani», ⁵³ rammaricandosi del vuoto da lui lasciato nel Bel Paese, sempre più terra desolata di maestri scomparsi:

Egli stagliava la sostanza letteraria e la illuminava. C'era nel suo modo di parlare, in un seminario, in una conferenza, una forza e una freschezza che sortivano dalla sua aristocrazia intellettuale, che era una forma di nobiltà. Ohimé, sempre meno maestri in Italia! ⁵⁴

Pure Maria Corti, indubbiamente, una maestra lo è stata, al pari degli altri insigni colleghi ricordati. E al netto delle definizioni di volta in volta utilizzate sul suo conto per sintetizzarne il profilo, quali ad esempio “una donna in marcia”, “la saggia col cuore di bambina”, “il fringuello della critica”, “la Perry Mason delle lettere”, “la dolce ‘scienziata’ nell’universo della letteratura”, “la moschettiera della filologia”, ⁵⁵ forse se ne potrebbe aggiungere un'altra, a mo' di consuntivo di quanto detto e arguito sin qui, a futura memoria della figura impeccabile da lei incarnata di “una maestra che insegnava anche quando non insegnava”.

NOTE

1 Grignani 2022: 6.

2 Martignoni 2006: 177-178.

3 Centovalli 2022: 8.

4 Merini 2006: 183.

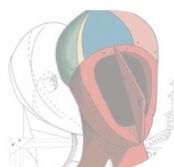
5 Corti 1995: 21. Uno dei più grandi meriti di Benvenuto Terracini per Maria Corti fu «quello di dare un'impronta intellettuale alla sua scuola e, contemporaneamente, di creare un forte rapporto di amicizia tra gli allievi» (*ibidem*).

6 Portinari 2012: 11: «È una virtù che si accompagna raramente ai cattedratici. Forse perché era un'immigrata dalla Puglia a Pavia. Bastava poco, un semplice graffio per scoprire sotto la cute la sua umanità». Si veda anche Pusterla 2012: 37-48. Scriverà Gianfranca Lavezzi nello stesso volume: «chi le era vicino, come laureando o come giovane ricercatore, era chiamato da lei sempre con l'appellativo affettuosamente desueto di *figliuolo/a*: e tutti avevamo imparato a distinguere le lievi sfumature di tono con cui l'epiteto veniva pronunciato, e che poteva significare di volta in volta approvazione e apprezzamento per un lavoro fatto, incoraggiamento in un momento di incertezza, richiamo all'ordine o imminenza di una lavata di capo». Cfr. Lavezzi 2012: 51.

7 Merini 2002: 1. Corti e Merini si conobbero nel 1947 a Milano, in casa di Giacinto Spagnoletti. La circostanza è rievocata in Corti 1995: 44-45. Ne nacque una lunga e sincera amicizia.

8 Nel rievocare «il fantasma di Emily Dickinson» nel capitolo quinto del suo *Voci dal Nord Est* (Corti 1986: 77), Corti dichiarò di essersi ispirata proprio alla personalità della Ageno: «Legava, a mio parere, le due donne un sacro fuoco, che faceva loro dimenticare l'esistenza degli altri e le rendeva conturbanti nella vita quotidiana». Cfr. Corti 1995: 59.

9 Ivi: 60. Negli stessi termini si esprimerà sulla collega a proposito della comune preparazione del concorso per la libera docenza di Storia della lingua italiana presso l'Università di Pavia, poi vinto da Corti nel 1954 (ivi: 61-62).



- 10 Grignani 2022: 7.
- 11 Corti 1991: 7. Opera dalla lunga genesi, concepita nel 1948 con il titolo *Il treno della pazienza*, piacque a Contini al punto da suggerire a Maria Corti di sottoporre questa primigenia versione alla giuria del premio «Libera Stampa» di Lugano, ma senza fortuna. L'anno prima (1947), ella aveva esordito in campo narrativo con un acerbo racconto («un prodotto da piccola catecumena della scrittura»; ivi: 51), intitolato *Un guscio di noce*, uscito sul foglio salentino «Libera Voce» diretto dall'amico Oreste Macrì. Su *Cantare nel buio* si veda ora l'edizione curata da Benedetta Centovalli per La Nave di Teseo, uscita nel 2025.
- 12 D'Oria 1991: 2 (poi in Corti 2006: 80).
- 13 *Ibidem*.
- 14 D'Oria 1986: 8 (poi in Corti 2006: 69).
- 15 Corti 1996.
- 16 Ivi: 18.
- 17 Ivi: 37.
- 18 Ivi: 48-49.
- 19 Ivi: 66-67.
- 20 Corti 1962.
- 21 Corti 1995: 72. Del segretariato presso l'Accademia salentina e dei suoi scritti per «L'Albero», bollettino della medesima Accademia, Corti parlerà in dettaglio nell'intervista *Dialogo in pubblico* (Corti 1995: 49-53), definendo l'Accademia comiana un'istituzione aperta e ospitale, ma dal programma «parzialmente utopico a causa del contesto culturale della zona» (ivi: 49-50). Segno, comunque, della sua convinta adesione alle ragioni poetico-culturali dell'iniziativa è il contributo offerto a Pisanò 1999. Più in generale, per i rapporti instaurati con la cultura salentina si rinvia a Longoni 2004.
- 22 Corti 1995: 72-73.
- 23 Corti 1996: 91.
- 24 Ivi: 293.
- 25 Ivi: 295.
- 26 Ivi: 236-237.
- 27 Corti 1976: 19.
- 28 Corti 1978: 21.
- 29 Corti 2001.
- 30 D'Oria 2001: 6 (poi in Corti 2006: 114-115).
- 31 Corti 2001: 113.
- 32 Corti 2001: 8.
- 33 Non ci risulta che il lavoro sia stato mai pubblicato. Un fascicolo di schede dattiloscritte, con parole e frasi idiomatiche sistemate in ordine alfabetico, si conserva tra le carte della scrittrice presso la «Fondazione Maria Corti» dell'Università degli Studi di Pavia. È visualizzabile all'indirizzo <<https://mariacorti.unipv.it/documento/dettaglio-piccolo-dizionario-gergo-scolastico-1>>.
- 34 D'Oria 2001: 6.
- 35 Corti 2001: 122.
- 36 Ivi: 104.
- 37 Ivi: 117.
- 38 Grignani 2002: 7.
- 39 Istituito ufficialmente nel 1980 ma concepito da Maria Corti già alla fine degli anni Sessanta, il «Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta» dell'Università di Pavia (<http://centromanoscritti.unipv.it/>) custodisce oggi oltre duecento fondi d'autori moderni e contemporanei, costituendo un punto di



riferimento indispensabile per gli studi filologici e critici sulla scrittura d'autore otto-novecentesca. A supporto e a integrazione delle sue numerose attività scientifico-editoriali opera la neonata "Fondazione Maria Corti", che agisce per statuto «nello spirito e nella fedeltà ai principi informatori del magistero di Maria Corti» (<https://fmc.unipv.it/>).

40 Bersani, Braschi 1984: 15.

41 Corti 1993a.

42 Corti 1995: 90.

43 Si veda in proposito Modena 2012: 109-122.

44 Corti 1995: 96.

45 Corti 1993b.

46 Corti 1994.

47 *Ibidem.*

48 *Ibidem.*

49 Corti 2000.

50 *Ibidem.*

51 Corti 1998.

52 *Ibidem.*

53 *Ibidem.*

54 *Ibidem.*

55 Sono tutti titoli, a effetto, di articoli commemorativi apparsi su riviste e quotidiani.

BIBLIOGRAFIA

Bersani M., Braschi M. (1984), *Viaggio nel '900. Come leggere i testi della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori.

Centovalli B. (2022), *I vent'anni di Maria Corti*, «l'immaginazione», vol. 330, pp. 8-10.

Corti M. (1962), *L'ora di tutti*, Milano, Feltrinelli.

Eadem (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

Eadem (1978), *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.

Eadem (1986), *Voci dal Nord Est*, Milano, Bompiani.

Eadem (1991), *Cantare nel buio*, Milano, Bompiani.

Eadem (1993a), *Il cammino della lettura. Come leggere un testo letterario*, Milano, Bompiani.

Eadem (1993b), *Il pedagogo Pier Paolo*, «La Repubblica», 26 gennaio.

Eadem (1994), *Maestri perduti*, «La Repubblica», 13 agosto.

Eadem (1995), *Dialogo in pubblico*, intervista di Cristina Nesi, Milano, Rizzoli.

Eadem (1996), *Il ballo dei sapienti*, Milano, Mondadori.

Eadem (1998), *L'Italia non seppe dargli la cattedra*, «La Repubblica», 23 febbraio.

Eadem. (2000), *Il genio ineguagliato del Maestro*, «La Repubblica», 28 gennaio.

Eadem (2001), *Le pietre verbali*, Torino, Einaudi.

Eadem (2006), *Scritture e immaginazione*, Lecce, Manni.

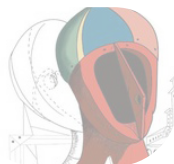
D'Oria A.G. (1986), *Su Voci dal Nord Est*, «l'immaginazione», vol. 36, p. 8.

D'Oria A.G. (1991), *Su Cantare nel buio*, «l'immaginazione», vol. 85, p. 2.

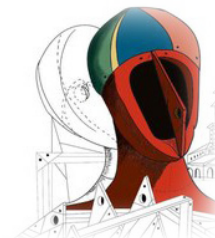
D'Oria A.G. (2001), *Su Le pietre verbali*, «l'immaginazione», vol. 177, p. 6.

Grignani M.A. (2022), *Una vita non comune*, «l'immaginazione», vol. 330, pp. 6-8.

Lavezzi G. (2012), *Frammenti di memoria*, in Corti M., *Ancora dialogando*, «Autografo», vol. 47, pp. 49-52.



- Longoni A. (2004), *Maria Corti da Milano al Salento*, Fasano, Schena Editore.
- Martignoni C. (2006), *La passione comunicativa*, in Corti M., *Scritture e immaginazione*, Lecce, Manni, pp. 177-178.
- Merini A. (2002), *Ode a Maria*, «l'immaginazione», vol. 185, p. 1.
- Eadem (2006), *È morta Maria*, in Corti M., *Scritture e immaginazione*, Lecce, Manni, pp. 182-183.
- Modena A. (2012), *Nella tensione comunicativa del "Giorno"*, in Corti M., *Ancora dialogando*, «Autografo», vol. 47, pp. 109-122.
- Pisanò G. (1999), *L'Albero: rivista dell'Accademia salentina. Antologia (1949-1954)*, premessa di M. Corti, Milano, Bompiani.
- Portinari F. (2012), *La professoressa pavese*, «l'immaginazione», vol. 270, p. 11.
- Pusterla F. (2012), *Il magistero di Maria Corti*, in Corti M., *Ancora dialogando*, «Autografo», vol. 47, pp. 37-48.



PROFESSORI SCRITTORI

*Un giorno del '74.
Ricordo di Ezio Raimondi*

ALBERTO BERTONI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: alberto.bertoni@unibo.it

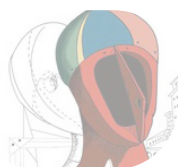
ABSTRACT

L'intervento rievoca, in forma autobiografica, l'incontro decisivo tra l'autore e Ezio Raimondi, a partire da una lezione universitaria del 23 dicembre 1974 che orientò definitivamente il suo percorso intellettuale. Attraverso ricordi legati all'insegnamento a Bologna e all'esperienza di Bressanone, emerge il ritratto di un maestro capace di trasmettere passione per la letteratura come pratica viva, dialogica e intertestuale.

This autobiographical essay recounts the author's formative encounter with Ezio Raimondi, beginning with a university lecture on 23 December 1974 that profoundly shaped his intellectual trajectory. Through memories of teaching in Bologna and later experiences in Bressanone, the text portrays Raimondi as a mentor who conveyed literature as a living, dialogic, and intertextual practice.

KEYWORDS

Ezio Raimondi; teaching of literature; intertextuality



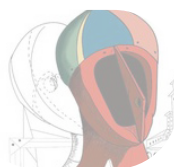
Sul web, oggi, si trova davvero di tutto: anche la notizia che il 23 dicembre del '74 era un lunedì. Il 23 dicembre 1974 è una data molto importante, anzi: una delle date in assoluto più importanti, nella mia vita. Coincide infatti con l'ultimo giorno utile – sul limitare delle vacanze di Natale – per una *ouverture* accademica in radicale ritardo, se si pensa a un calendario universitario che prevedeva tre lezioni settimanali da 45 minuti l'una (il tempo di una partita di calcio) distribuite fra i primi di novembre e la fine di maggio. Oggi le lezioni durano una partita di calcio intera, compresi intervallo e recupero: ed è davvero tutta un'altra storia, coi ventenni di adesso, una “lotta per la vita” se - per orgoglio etico e intellettuale - si vuole impedir loro di cominciare a smanettare su smartphone, iPad o quant'altro, fin dal 5° minuto del primo tempo...

Le vacanze allora erano disposte in modo diverso, non esistevano trimestri e semestri e tutto gennaio era occupato dalle prove scritte: così che le lezioni sarebbero riprese solo ai primi di febbraio, ma non ricordo esattamente quando. Comunque non c'è bisogno che smanetti anch'io sul computer per verificare in che giorno cadde il primo lunedì del febbraio 1975, ma sarebbe potuto essere anche il secondo: per colpa delle mie ascendenze alzheimeriane riesco a ricordare le date solo con molta fatica e quasi sempre a caso (figurarsi poi a distanza di più di quarant'anni) e il giorno esatto, in questa circostanza, non è neanche importante. Infatti - in occasione di quella seconda lezione - la scintilla era scoccata e io avevo già imboccato la china che sto ancora, più o meno faticosamente, ma anche più o meno felicemente, discendendo.

Lunedì 23 dicembre 1974 eravamo circa trecento, in via Zamboni, accalcati nell'aula III al secondo piano di Lettere (la cui capienza ufficiale, oggi, è di “max 220 studenti”, come perentorio recita un cartiglio), per ascoltare la prima lezione del ritardatario in questione, vale a dire del professore di Letteratura Italiana, riservato dai protocolli di Facoltà a noi fortunati con l'iniziale del cognome compresa fra la A e la L. Alle 11,15 in punto entrò deciso e veloce un signore alto, magro e notevolmente abbronzato per l'inverno padano e per il freddo che faceva fuori: infatti, lui fortunato, era sbarcato il giorno prima dalla California, un posto che quasi tutti noi avevamo potuto solo sognare sulle note dei gruppi e dei cantautori della West Coast oppure intravisto al cinema, in particolare nel *Laureato*, il film che nel '69 aveva lanciato Dustin Hoffman, con la colonna sonora di Simon & Garfunkel. Il signore in questione si chiamava Ezio Raimondi, era un bolognese cinquantenne che qualche tempo prima - introducendo Machiavelli - si era autodefinito un “provinciale di classe subalterna”: ne avevo ricevuto un'informazione lapidaria dalla mia antologia del liceo (che lo definiva esponente della critica cattolica); e di suo avevo letto - in preparazione alla maturità - alcune pagine d'un volume manzoniano appena uscito da Einaudi, *Il romanzo senza idillio*.

Non sapevo e non m'importava nient'altro: ero lì per ascoltarlo e basta, per dovere, ma anche per una curiosità venata da una punta di fastidio, a causa di quel ritardo di quasi due mesi che mi sembrava non solo irrituale ma anche un po' maleducato, nei confronti di noi studenti: tanto più che anche lui era un debuttante, nella Facoltà di Lettere e Filosofia. Visto poi che le sue lezioni erano destinate a coincidere con quelle di Estetica dell'invece puntualissimo Luciano Anceschi, avevo già deciso in cuor mio che - per una questione di gratitudine e di fedeltà - avrei continuato a seguire Anceschi. In definitiva, ero anch'io un provinciale di classe subalterna, anzi in quanto modenese ancor più provinciale di lui, e non sapevo nulla, se non per vago sentito dire, di UCLA o di Berkeley... Fatto sta che questo signore prese la parola, cominciò a camminare gesticolando davanti alla cattedra, su e giù, giù e su, come un pendolo, e annunciò che il corso monografico sarebbe stato dedicato al romanzo *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, che quasi nessuno fra noi trecento aveva letto: io per esempio (con tutto il mio illustre Liceo classico: di provincia anche lui, però, e d'ispirazione irrimediabilmente grecolatina e foscoliana) sapevo a malapena che Svevo era uno scrittore triestino e che il suo nome era uno pseudonimo.

S'era annunciato come un giorno uguale a tanti, il 23 dicembre 1974, e invece, in quel preciso momento, sul nome di quello scrittore mai letto prima di allora, la mia vita cambiò di colpo. E nulla, nel mio modo di pensare, di leggere, di percepire, sarebbe più stato uguale a prima: così com'è evidente che di

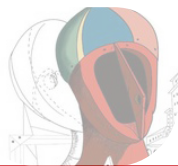


Anceschi non avrei più ascoltato una sola parola, ma d'altra parte "è la fede degli amanti come l'Araba Fenice...", con quel che segue. Raimondi annunciò subito che non sarebbe partito dalla lettura diretta del romanzo (condizione d'ingaggio che costituiva comunque il nostro unico "compito per le vacanze"), ma che avrebbe prima svolto alcune osservazioni metodologiche e critiche. E con grande scioltezza cominciò a introdurre nomi da me (e da quasi tutti gli altri presenti) mai uditi prima, quali quelli dei Formalisti russi, degli esponenti anglosassoni del New Criticism, degli strutturalisti francesi, di Auerbach e di Curtius: lo fece con un tono trascinate, infondendo credibilità ed energia in ogni sua sillaba. Quel primo tempo della partita che i miei compagni ed io avevamo cominciato a giocare nel Maracanà della Letteratura che era allora ai miei occhi l'aula III di Lettere a Bologna per me non sarebbe finito più: a dir la verità mi sono sempre rifiutato (e mi rifiuto anche oggi) di ammettere che *potesse* finire. La scintilla attecchì, divampò l'incendio, sciamammo con la nostra lieta furia di ventenni lungo via Zamboni a caccia di una copia della *Coscienza di Zeno*, segnando per sempre un destino di lettori, di insegnanti o anche solo di interlocutori appassionati e partecipi in un dialogo umano.

Questo è l'inizio: e il teatro di quest'inizio non poteva essere altro che Bologna. Ma anche in una fase più avanzata e poi finale del mio dialogo intellettuale e privato con Raimondi c'è un'esperienza universitaria, nata però e sviluppata in un'altra regione, l'Alto Adige (o Tirolo meridionale, se si vuol dirlo alla tedesca), nella neonata Facoltà di Scienze della Formazione, fondata a Bressanone come appendice molto autonoma e didatticamente innovativa di un Ateneo invece piuttosto insonnolito e periferico come quello di Bolzano. A partire dal 1998, inaugurando un circolo virtuoso, vi si erano incontrati gli esponenti della pedagogia bolognese, capeggiati da Frabboni e Guerra; con quelli della pedagogia di derivazione cattolica milanese, rappresentati da Scurati: un'alleanza in qualche modo storica fra due scuole pedagogiche fin lì molto rivali, accomunate nel caso specifico da un affievolimento spontaneo dei conflitti di ideologia culturale radicati nel secolo che stava per finire e da una comune apertura europea, con un'attenzione peculiare riservata alle parallele esperienze tedesche.

Bressanone divenne così per qualche anno un laboratorio pedagogico molto avanzato (e unico in Italia): siccome poi, grazie alle condizioni di autonomia politica, amministrativa e soprattutto economica di quella regione a statuto specialissimo, non mancavano cospicui finanziamenti, la neonata Facoltà chiamò a raccolta - con buoni contratti di anno in anno rinnovati - diversi luminari, tra cui Raimondi. Pensionato a Bologna nel '94 (e la "sua" Facoltà oltre che il "suo" Dipartimento mostrarono un disinteresse nei confronti di quell'ancora vivissimo potenziale didattico che dovrebbe provocare un sentimento d'imperitura vergogna nella comunità scientifica di riferimento), presidente attivo, innovativo e acuto dell'Istituto dei Beni Culturali della regione Emilia-Romagna, Raimondi nell'autunno del '99 accettò il contratto di 30 ore offertogli a Bressanone per la materia di "Lingua Madre (Italiano)". Tuttavia - essendo molto impegnato - appaltò a me 20 di quelle ore, per riservarsene 10, con il patto che sarei stato io ad accompagnarlo in auto a Bressanone, per queste due settimane di lezione, che si svolgevano in genere a dicembre.

Io ero da sei anni Ricercatore di Letteratura contemporanea a Bologna, ero stato alcune volte negli Stati Uniti come *Visiting Professor*, ma questa di passare un paio di fine settimana all'anno, per tredici anni consecutivi, a stretto contatto con Raimondi è stata per me un'occasione imperdibile e davvero nutriente: sul piano culturale e soprattutto su quello umano. Tra l'altro, a differenza degli studenti di Lettere nella Bologna caotica e fin che si vuole ribelle, ma motivatissima e culturalmente esigente degli anni Settanta, le studentesse - i maschi erano molto pochi - della Bressanone finesecolare erano altrettanto numerose (con frequenza obbligatoria, per di più), ma anche in maggioranza demotivate: e non sapevano nemmeno lontanamente chi fosse Raimondi, né gl'importava granché della letteratura, che entrava in modo surrettizio attraverso lo spiraglio di quella materia troppo generica ("Lingua madre: Italiano") e affidata ironicamente a uno dei più grandi italianisti del Novecento.

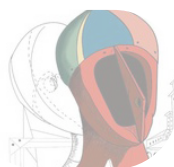


Io, nelle 20 ore preliminari al suo arrivo, facevo i salti mortali, per riscuotere un minimo d'attenzione e almeno per preparare degnamente il terreno all'irruzione di Raimondi nel corso, con alterne fortune, ma - insomma - la nostra classe di quell'insegnamento dall'etichetta ambigua presentava parecchi problemi di attenzione, concentrazione e soprattutto motivazione. Inutile aggiungere che, per tutti i tredici anni dell'incarico, a Raimondi riuscì il miracolo di trasformare quella classe piuttosto sgangherata in un gruppo coeso, per cui - dopo la sua lezione introduttiva - in aula non volava più una mosca. Insisteva molto su Italo Calvino, in quei frangenti: e sul Calvino saggista più che sul narratore. Ma a Bressanone misurai una volta per sempre l'amicizia e l'affetto nutriti da Raimondi nei miei confronti, perché dopo ogni lezione - cui assistevo con un coinvolgimento e un trasporto per nulla inferiori a quelli del '74, ben consapevole del privilegio di cui potevo godere - mi diceva: «Mi sono dovuto impegnare a preparare questa lezione perché lei rimane sempre lì ad ascoltarmi e io non volevo farla annoiare»: un'attenzione talmente squisita da risultare molto difficilmente collocabile nel rapporto fra maestro e allievo, in particolare nel mondo universitario. Ma lui non voleva esser chiamato maestro e forse era proprio questo piccolo vizzo terminologico a consentirgli attenzioni siffatte.

Rimane un pochino misteriosa la sua capacità di calamitare l'attenzione, rimasta intatta nel passaggio da classi storicamente ferrate e interessate ai metodi critici come quelle degli anni Settanta a classi invece tutte "contemporanee" (impressive, disinteressate all'idea stessa di Tradizione, emotive) come quelle degli anni Zero. Certo, competenza straordinaria, passione, eloquenza, fisicità figurale della lezione come performance sono state sempre peculiarità ontologiche del Raimondi docente: ma da sole non bastano a spiegare l'arcano. Raimondi, certo, non è mai stato "uomo tecnologico", eppure io sono convinto che proprio il suo modo di usare l'amatissimo oggetto libro, durante le sue illuminate lezioni come durante i colloqui pubblici e privati, sia stato la ragione prima della sua capacità - intatta nel tempo e nei nuovi contesti storici - di coinvolgere nel proprio smisurato sapere letterario generazioni molto lontane, per non dire del tutto estranee, fra loro.

Voglio dire che lui ha usato sempre il libro come lemma singolo e singolare di una Rete, oltre che come stazione di posta di un inesausto *work in progress* o tragitto di formazione: e questo sulla soglia di un'epoca che cominciava a celebrare il funerale anche teorico del libro, nel senso che proprio a partire dagli anni a cavallo del nuovo secolo/millennio di libri di tenore antropologico-letterario a finalità interpretativa e conoscitiva si è cominciato a leggerne, produrne, curarne e venderne sempre di meno. A maggior ragione osservo che, anche grazie al fortissimo abbrivo impresso da Raimondi, la nostra Biblioteca dipartimentale di libri invece ne assume e ne fa circolare sempre di più, funzionando non solo da luogo erudito chiamato a custodire i reperti di un nobilissimo passato, ma da strumento dinamico e dialogico rivolto al futuro, nel nome di un'utopia culturale capace di agire positivamente su un panorama di specie non soltanto letteraria, bensì latamente umana, mettendo sempre gli studenti al centro del processo di *Bildung*.

Al di là dunque di uno spirito d'epoca ostile al libro, spirito di cui Raimondi era perfettamente consapevole, il suo modo di agirlo, di animarlo grazie alle sue tecniche di lettura in viva voce e di trasmetterlo come un'autentica partitura drammaturgica e musicale finivano per rimarcare ad ogni occasione la necessità immarcescibile del libro, come le ultimissime fasi della "situazione" sembrano oggi confermare. E si parla del libro come spartito da eseguire, come copione da interpretare: non del libro come *medium* desueto di una cultura polverosa e irrimediabilmente trapassata; ma del libro, al contrario, come principio attivo, motore inesausto di un'oralità condivisa e dunque anche virtualità o potenzialità mai esaurita da alcuna singola interpretazione o esecuzione, comprese le sue. Ogni libro rimandava (e il bello è che rimanda ancora, soprattutto in quest'epoca di Web diffuso) a un altro libro, a una trama d'intrecci sempre rinnovata, in base all'esperienza, alla storia, alle intenzioni, in una parola al "vissuto" di chi legge, a patto poi che chi legge sia abbastanza umile da cambiare il proprio punto di vista pregresso e da accogliere l'Altro compreso nel libro letto dentro il proprio percorso esistenziale e conoscitivo. In Raimondi era infatti radicata una



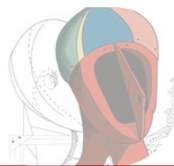
straordinaria umiltà della lettura, in virtù della quale ogni singolo esercizio ricettivo non poteva mai considerarsi ultimo, definitivo, perfetto: piuttosto trampolino di una lettura e di una dinamica successive, aperte anche ai tentativi e alle opzioni di coloro che magari leggevano per la prima volta o che leggevano per aprirsi a un orizzonte conoscitivo non settoriale e non orientato da leggi economiche.

Dal punto di vista universitario, Bressanone prometteva molto, sul confine del nuovo secolo/millennio, perché sembrava davvero una nuova facoltà europea, o una prima facoltà europea. E Raimondi teneva davvero a questa connotazione internazionale, di dialogicità e di plurilinguismo didattico, forse avvertendo sensazioni simili a quelle che lo avevano portato - a metà degli anni Cinquanta - a distinguersi fra gli ideatori e i fondatori della Facoltà di Magistero, a Bologna: e poi come primo sperimentatore della struttura - importata dall'America - del Dipartimento, destinato in breve tempo a sostituirsi al meccanismo arcaico dell'Istituto. Raimondi ci ha persuaso subito, dall'inizio, cioè fin da quando assistemmo a quella prima, "mitica" lezione su Svevo, che la letteratura è ontologicamente internazionale e non limitabile all'epiteto di "italiana", o che perlomeno: se si partiva dalla letteratura italiana perché ci si rifaceva a un canone storico-geografico, a una tradizione di testi scritti in lingua italiana, bisognava immediatamente rompere questi confini, da allargare il prima possibile ai territori talvolta accidentati e impervi (per un endemico *manque* culturale legato all'intrapresa della traduzione) delle letterature mondiali. Il principio della *Weltliteratur*, la letteratura-mondo su cui ragionava Goethe, era uno dei principi cardinali anche del pensiero letterario raimondiano e quindi l'apertura automatica a quella che poi è stata chiamata, come disciplina a parte, Letteratura comparata coincideva con la letteratura pensata, letta, studiata e soprattutto ogni giorno vissuta, nelle sue lezioni non meno che nei suoi scritti, da Ezio Raimondi.

Insomma, noi che lo abbiamo seguito fin dall'inizio del suo percorso a Lettere eravamo automaticamente dei comparatisti e io ho dovuto imparare il francese perché lui ha cominciato a farmi leggere, per la mia tesi di laurea su Lucini e il Simbolismo, dei testi francesi e non era neanche lontanamente immaginabile che io potessi ribattergli: «Ma guardi, io il francese non l'ho mai studiato, quindi non lo conosco e non potrò leggere quei libri». Per reazione, adesso, il francese è la lingua che conosco meglio, anche se non ne ho mai aperto una grammatica. L'ho imparata a orecchio, in virtù di quella sua semplice ingiunzione: e questo è solo il minore dei suoi tanti doni.

L'altro elemento su cui voglio insistere con forza particolare, per quello che faccio adesso dentro questo Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, che è una sua creazione, così come questa Biblioteca che porta il suo nome, è l'abbattimento di ogni barriera fra la letteratura cosiddetta generale e la letteratura cosiddetta contemporanea. Ciò equivale a riconoscere che le cognizioni di Raimondi erano talmente vaste da coprire qualunque secolo in modo perfetto, pluriprospectivo, pieno di intersezioni fra la lettura e le altre arti. Ma equivale anche a riconoscere, proprio in virtù di quel principio che ho dichiarato all'inizio di energia, di forza, di entusiasmo che lui trasfondeva ai suoi atti di lettura in viva voce dei testi da percepire e da studiare, che le sue interpretazioni si concretizzavano in accenti mai sepolcrali, ma sempre rinnovati, vitali e declinati al presente. Insomma, quando Raimondi leggeva un testo del passato lo leggeva nella prospettiva, nella cognizione e nella disponibilità a trasformarlo in un testo del futuro.

Così, leggendo un testo del presente, naturalmente non ci si poteva non confrontare con quel principio dinamico di intertestualità, che è stata un'altra delle sue straordinarie lezioni non solo teoriche, ma pratiche, perché lui poi non amava la teoria fine a se stessa e quindi tutte le varie teorie metodologiche o le mode culturali *up-to-date* che si sono di stagione in stagione avvicendate: personalmente, di lui ho sempre amato soprattutto le lezioni di commento puntuale di un testo specifico. Erano le circostanze nelle quali trionfava la sua capacità di far vibrare epoche anche molto lontane all'interno di un testo letto nella piena responsabilità e consapevolezza del proprio presente: una lezione che ha continuato a vivere in me e che davvero me lo rende ogni giorno vivo e presente, ogni volta che apro un libro, correggo una tesi o svolgo un seminario, lungo un tragitto ideale che lega il dicembre 1974 al dicembre 2011, quando a Bressanone



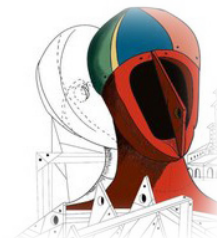
tenne - seduto e con un filo sottilissimo di voce - la sua ultima lezione, su Mandel'stam lettore di Dante, bravissimo una volta di più a impersonare tutte le parti, l'autore, gli attori, il regista e tutti noi, fortunati spettatori.

L'altro pregio di Raimondi sul quale voglio concludere questa testimonianza coincide col rispetto profondo che lui ha sempre nutrito per le inclinazioni personali e dominanti di noi allievi. E siccome la mia è sempre stata a favore della poesia contemporanea, voglio ricordarlo qui ricopiando - come si faceva da bambini - la poesia contemporanea che Raimondi negli ultimi anni amava di più, *Il senso* di Czesław Miłosz, un poeta di lingua polacca nato in Lituania, poi trasferito a Berkeley, in California, e nel 1980 insignito del Nobel. Un testo che ripeto e trascrivo nella traduzione di Valeria Rossella, come saluto e preghiera postuma, in sé perfetto perché riassume come meglio non sarebbe possibile il senso di quella parola che illuminò - volando alta proprio dalla California a Bologna e protestando, chiamando, gridando - il mio prima plumbeo e poi radioso mattino del 23 dicembre 1974:

- Quando morirò, vedrò la fodera del mondo.
L'altra parte, dietro l'uccello, la montagna, il tramonto.
Il vero significato che vorrà essere letto.
Ciò ch'era inconciliabile, si concilierà.
E sarà compreso ciò ch'era incomprensibile.

- Ma se non c'è una fodera del mondo?
Se il tordo sul ramo non è affatto un segno
ma solo un tordo sul ramo, se il giorno e la notte
si susseguono senza badare a un senso
e non c'è nulla sulla terra, oltre questa terra?

Se così fosse, resterebbe ancora la parola
suscitata una volta da effimere labbra,
che corre e corre, messaggero instancabile,
nei campi interstellari, nei vortici galattici
e protesta, chiama, grida.



LINGUA, ORATORIA E PREDICAZIONE DEI MONDI ROVESCIA TI

*Rugby e carcere:
il caso “Giallo Dozza” di Bologna*

BRUNA CAPPARELLI

Universidade Autónoma de Lisboa
Corresponding author e-mail: b.capparelli@autonoma.pt

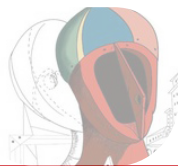
ABSTRACT

Il contributo prende avvio dall’esperienza della squadra di rugby *Giallo Dozza Bologna Rugby*, nata all’interno del carcere bolognese e composta interamente da detenuti, per riflettere sul valore educativo, culturale e giuridico dello sport in ambito penitenziario. Attraverso le metafore del rugby – il passaggio all’indietro come cooperazione, il “terzo tempo” come fraternità, la palla ovale come simbolo di libertà e imprevedibilità – il saggio indaga il legame tra sport, rieducazione e dignità della persona. Il discorso si intreccia con una più ampia riflessione sulla funzione rieducativa della pena, sancita dall’art. 27, comma 3, della Costituzione, e sulla sua portata antropologica e culturale, capace di restituire all’esecuzione penale la sua vocazione personalistica. In questa prospettiva, il carcere diventa luogo emblematico del limite umano e della possibilità di trasformazione, mentre lo sport, vissuto nella sua dimensione comunitaria, si configura come strumento di libertà, solidarietà e rinascita.

This contribution takes its starting point from the experience of the *Giallo Dozza Bologna Rugby team*, established within Bologna prison and composed entirely of detainees, in order to reflect on the educational, cultural and legal value of sport in the penitentiary context. Drawing on the metaphors of rugby - the backward pass as cooperation, the “third half” as fraternity, and the oval ball as a symbol of freedom and unpredictability - the essay explores the relationship between sport, rehabilitation and the dignity of the person. The discussion is interwoven with a broader reflection on the rehabilitative function of punishment, enshrined in Article 27(3) of the Constitution, and on its anthropological and cultural significance, capable of restoring to the execution of punishment its personalist vocation. From this perspective, the prison emerges as an emblematic space of human limitation and of the possibility of transformation, while sport, experienced in its communal dimension, takes shape as an instrument of freedom, solidarity and renewal.

KEYWORDS

law, justice and literature; human dignity; execution of punishment; sport; rehabilitative function of punishment

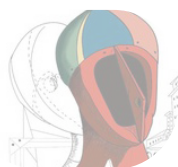


Giallo Dozza Bologna Rugby

Giallo Dozza Bologna Rugby ASD è una società sportiva nata all'interno della Casa Circondariale di Bologna, intitolata "Rocco D'Amato". La squadra, formata interamente da detenuti, partecipa al campionato nazionale di Serie C, disputando gli incontri sul campo allestito dentro le mura dell'istituto penitenziario. Attraverso l'insegnamento e la pratica del rugby – sport di squadra, di contatto, di regole e di lealtà – si intende favorire il recupero sociale, l'inclusione e la dignità delle persone detenute.¹ Nato nel 2013, il progetto coinvolge oltre duecento detenuti, con pene dai quattro anni all'ergastolo, trasformando il campo sportivo della "Dozza" in un vero laboratorio di libertà. Il nome stesso, Giallo Dozza, evoca il cartellino che nel rugby comporta dieci minuti di sospensione: un tempo di riflessione, non di espulsione, prima del rientro in campo. È una metafora del carcere come sospensione che può diventare rigenerazione. I risultati parlano chiaro: a fronte di un tasso medio di recidiva nazionale che supera il 60%, tra i partecipanti al progetto la recidiva oscilla tra lo 0,4 e il 5%². Durante la rivolta del marzo 2020³, nessun componente della squadra – collocata nella sezione 1D, insieme agli studenti universitari detenuti – prese parte ai disordini, e furono anzi proprio loro a svolgere un ruolo di mediazione con i rivoltosi. Sostenuto da Illumia S.p. A. e documentato nel film *La prima meta*⁴, il progetto mostra che, anche "dentro", la lealtà e il sostegno reciproco possono diventare semi di libertà "fuori". Il campo da gioco, dentro le mura, diventa così un luogo di educazione civile, dove la regola non reprime ma struttura, e la forza non distrugge ma sostiene.

Ma perché proprio il rugby? Almeno tre motivi ne spiegano la scelta.

- a. Il primo riguarda il fatto che, in questo sport, nell'avanzare si possa passare la palla solo all'indietro. Una grandiosa metafora di come ogni progresso personale non possa prescindere da uno sguardo verso chi resta indietro, e di come ogni merito individuale sia sempre il frutto del concorso di molti altri. È ciò che sostiene Michael J. Sandel nel suo *La tirannia del merito*⁵, opera tutt'altro che anti-meritocratica – come invece è stata letta da alcune recensioni nostrane – ma attenta a selezionare meglio i criteri di attribuzione del merito e, soprattutto, a contrastare quegli atteggiamenti di supponenza ed esclusione "di classe" che un'egocentrica percezione del proprio successo tende a generare, non solo negli Stati Uniti. Un invito, dunque, alla *pietas*: a guardare dietro di sé, per ragioni etiche ma anche pratico-utilitaristiche, poiché l'emarginazione di interi strati sociali classificati come "privi di merito" può generare tensioni pericolose, come ha segnalato il noto assalto a Capitol Hill del gennaio 2021. Del resto, la cooperazione – lavorare insieme, in un equilibrio in cui ciascuno emerge per la propria unicità e diventa necessario agli altri – è oggi al centro anche della nuova botanica, sviluppata dagli studi di Suzanne Simard⁶. La ricercatrice canadese ha riscritto il paradigma competitivo nell'evoluzione delle piante, mostrando come, quando un albero si ammala o viene minacciato, gli altri esemplari, anche di specie diverse, scambino non solo segnali aerei, ma sostanze nutritive attraverso l'immensa rete delle radici. Gli alberi, osserva Simard, non sono attori isolati in competizione per le risorse, ma un sistema collaborativo: gli esemplari più anziani nutrono i giovani e ne favoriscono la crescita. È quella che lei definisce *l'intelligenza del bosco*.
- b. La seconda metafora illuminante che possiamo trarre dal rugby è il significato del "terzo tempo". È il momento più importante della partita, quello in cui le due squadre avversarie si ritrovano davanti a un boccale di birra, in spirito fraterno, riconoscendosi parte di una stessa comunità che ha condiviso la gioia del gioco leale.
- c. Vi è infine un simbolo forse ancora più eloquente, quasi metafisico: in questo sport la palla è ovale, e dunque non si sa mai dove andrà a cadere dopo un lancio. È una grande metafora della libertà e dell'imprevedibilità delle vicende umane, in contrasto con le visioni deterministiche che riducono l'uomo al prodotto di fattori inesorabili, quasi predestinato al proprio destino criminale e perciò controllabile *ab initio*. L'immagine della palla ovale diventa così un antidoto salutare contro quella tendenza a



cercare sempre un colpevole, di cui già parlava Nietzsche⁷: «Ogni sofferente cerca istintivamente una causa del proprio dolore; più esattamente ancora, un autore, o per essere ancor più precisi, un autore responsabile, sensibile alla sofferenza – insomma un qualsivoglia essere vivente su cui, con un qualche pretesto, possa scaricare di fatto o in effigie le sue passioni».

Come ricordava il grande scrittore russo Iosif Brodskij⁸, premio Nobel per la Letteratura nel 1987, nel suo celebre discorso ai neolaureati americani, occorre controllare la facile tendenza a sfoderare troppo disinvoltamente «il dito indice assetato di biasimo», che tanto più «oscilla» quanto più forte è – o è stata «in partenza» – la «determinazione a cambiare qualcosa».

Questo pensiero dovrebbe accompagnare ogni riflessione non solo sulla valorizzazione dello sport in ambito carcerario, ma più in generale sulla questione penitenziaria, quando si consideri la quota – variabile ma particolarmente alta nella devianza giovanile – di corresponsabilità sociale nel crimine, ossia la scarsa determinazione collettiva a prevenirlo prima che avvenga.

Emblematica, in tal senso, la vicenda dei sette ragazzi fuggiti nel pomeriggio di Natale 2022 dal carcere minorile Beccaria di Milano. Infilatisi in un passaggio dei lavori in corso, improvvisarono la fuga e furono tutti ritrovati poche ore dopo: a casa, al parco, o sul divano con gli amici. Non luoghi di latitanza, ma di appartenenza.

È un'immagine che racconta bene i ragazzi di oggi, perché anche quelli che vivono «fuori» si sentono «dentro»: prigionieri di narrazioni contraddittorie e disperanti, da cui cercano di evadere in cerca di legami capaci di farli sentire *parte* della vita e di avere una *parte* nella vita.

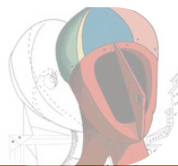
Da anni si parla di «emergenza educativa», ma spesso il termine serve solo a giustificare analisi che rimangono inefficaci finché non restituiamo alla parola il suo significato originario: *emergere*, affiorare dall'indistinto delle abitudini e degli schemi rassicuranti, diventare talmente evidente da non poter più essere ignorato. L'emergenza educativa è oggi l'unico luogo reale dell'educazione. Non è forse paradossale che, nell'epoca di maggiore produzione di sussidi educativi della storia, si faccia così fatica a educare?

Il punto è altrove: non guardiamo l'emergenza come ciò che ci disturba, ma come la spinta di qualcuno che vuole nascere, perché la vita di prima non basta più.

Ciò che emerge, in realtà, è una fragilità radicata in due povertà antiche: la mancanza di relazioni buone e la perdita di una cultura della vita – quella che ispira destini e vocazioni, da non confondere con le retoriche ideologiche che pretendono di far cultura imponendo comportamenti. Da queste povertà nasce la mancanza di speranza nel futuro e la paralisi del presente, alimentata dalla dolcezza anestetizzante dell'eterno presente dei social. I social ci fanno dimenticare di avere un corpo per vivere, amare, soffrire, crescere, offrendoci una vita schermata, disincarnata e perciò insipida. Eppure, siamo più simili a una pianta che a una macchina: se non apparteniamo, se non abbiamo terra, se non siamo curati, se non affrontiamo le stagioni, non possiamo produrre steli, né frutti.

Don Claudio Burgio, cappellano del carcere da cui quei ragazzi fuggirono a Natale e fondatore della comunità Kayros per il loro recupero, racconta che, a differenza di qualche anno fa, oggi molti minorenni delinquono quasi per caso o per noia. Non sanno chi sono, hanno bisogno di ansiolitici e antidepressivi, sono in balia della loro emotività. Il sé non è neppure più liquido: è polvere di nulla. Molti si aggrappano al rap, o lo producono loro stessi, perché nelle sue sonorità convulse e provocatorie cercano una forma, un'identità. Il rap è la musica di un carcerato a cui non resta che odiare – se ne ha ancora la forza – la vita-prigione in cui è finito⁹.

L'emergenza educativa, allora, è innanzitutto povertà di appartenenza: mancanza di relazioni buone. Chi non appartiene a nessuno non può essere per nessuno. Il vuoto dell'origine impedisce di essere originali; senza radici non può maturare il frutto che solo noi possiamo dare. Le dipendenze, in fondo, sono una risposta all'inappartenenza: quando non si appartiene a qualcuno, non resta che appartenere a qualcosa¹⁰.



L'esperienza della sconfitta

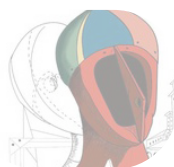
Nella sconfitta, che è esperienza quotidiana del carcere¹¹, si cela una verità preziosa. Nella sconfitta c'è qualcosa di diverso. Sconfitto significa etimologicamente «incompiuto» non «perdente». Di cosa è allora esperienza la sconfitta? Del limite e quindi di ciò che è veramente reale: de-finire è porre i «fines», i confini, quelli che trattereste se vi chiedessi di disegnare l'Italia e che citavamo alle elementari per definirla (confina a nord con...). Dove finisci è chi sei e con chi sei. L'umano è come le funzioni in matematica: il valore si mostra nel limite.

Nella nostra cultura la perfezione è diventata una regola sacra con miti e riti: è reale solo chi è perfetto, chi raggiunge certi standard, chi non fallisce, chi nasconde il tallone d'Achille... Una religione severa basata sul successo, in cui solo il «divo» (divino) esiste veramente, la sua vita ha valore, e stargli vicino, in foto o in community, rende reale anche me, che altrimenti sono solo apparenza. Per questa religione la sconfitta è irreale (scandalosa, da nascondere) e il «loser» una categoria bandita. Ma se la perfezione è estasi, l'imperfezione è salvezza. Guardate i corpi. La vittoria fa levare le mani al cielo, in applausi, in abbracci. La sconfitta mostra corpi contratti, isolati, disfatti. Eppure ha un potere di verità maggiore, perché ha bisogno dell'altro. Ciò che è perfetto è completo, non manca di niente, si può solo ammirare, per questo gli dèi stanno in alto, distanti, invece se sei finito in un buco o stai annegando soltanto la mano altrui può salvarti. Fateci caso. Dopo un fallimento restano le amicizie vere e l'amore autentico, chi rimane non lo fa perché gli siamo utili ma perché ci vuole al mondo a prescindere dalla classifica, ama il nostro essere «finiti», limitati. Solo dopo la sconfitta ci liberiamo dell'illusione di essere padroni della vita, e cominciamo a essere grati, e la riconoscenza è la misura della felicità. Solo la sconfitta fa scoprire il potere del silenzio e la libertà dal consenso, impossibile per chi deve essere virale. Solo la sconfitta regala la verità, perché essere umani è mettersi alla prova con la vita e quindi sbagliare di continuo, solo chi ne fa esperienza comprende sé e gli altri, i perfetti invece sono rigidi e implacabili con gli errori. Solo dalla sconfitta nasce la creatività e nuove soluzioni, perché è come la potatura che concentra la linfa e quindi i frutti proprio sulla ferita. Solo la sconfitta educa il coraggio, perché ci porta a chiedere aiuto, superando la vergogna di non essere all'altezza. Solo nella sconfitta scopro che non mi basto, che il fondamento del mio vivere è altrove. Solo la sconfitta insegna il buon umore, perché la smettiamo di prenderci troppo sul serio: comunque ci aspetta una lapide. Tutto questo è vietato dal primo comandamento dei perfetti che massacra i giovani o li fa impazzire: «non avrai altro dio all'infuori di te», sii il numero uno, il solo. E solo. Aristotele, riferendosi alla vita in società, diceva infatti che chi è del tutto autosufficiente o è un dio o una bestia. Invece l'umano è limitato, quindi in relazione: quando il re Priamo va a chiedere il corpo straziato del figlio Ettore, Achille intuisce da quel padre prostrato che l'amore più del trionfo rende eroi. Tutte le religioni donano salvezza. La perfezione «salva» perché rende inarrivabili, il limite invece perché lega ad altro. I grandi sportivi ci ricordano che gli dèi possono fugacemente manifestarsi sulla Terra, e li chiamiamo «miti». La loro presenza ci stupisce, ci rallegra, ci dà energia, ci ispira, ma non ci basta. A noi serve sapere se si può perdere senza perdersi, fallire senza morire, non essere all'altezza senza sprofondare, perché è nel limite che troviamo «altro», l'altro: i legami che salvano.

La penalità come «fatto sociale totale»

I giuristi attenti alle conoscenze e alle sensibilità che provengono dalle scienze sociali sanno, come già insegnava Michel Foucault, che la cosiddetta «penalità»¹² – ossia l'esperienza della pena e della punizione istituzionale – non è un fenomeno confinato all'ambito della mera regolazione giuridica¹³. Essa presenta, piuttosto, le caratteristiche di una istituzione sociale complessa, di un vero e proprio «fatto sociale totale», per dirla con Marcel Mauss¹⁴: un ambito che racchiude e riflette la fitta trama di relazioni, significati e simboli che attraversano la vita collettiva, concentrandoli in sé e rendendoli più visibili che altrove.

La «penalità», dunque, si pone al crocevia tra diritto e cultura: assorbe le sollecitazioni del proprio tempo



e, al contempo, vi riversa le risonanze generate dalle proprie logiche – e talvolta dalle proprie illogiche – interne.

Si pensi, ad esempio, a uno dei maggiori studi esistenti sulla pena di morte negli Stati Uniti, quello di David Garland¹⁵, il quale dimostra come questa sanzione estrema non risponda a nessuna delle finalità classiche della pena. Non serve a prevenire i reati – poiché non vi è prova che ne riduca l'incidenza – né può, per la sua stessa natura, assolvere a una funzione riabilitativa o rieducativa. Eppure, in un Paese che per molti aspetti rappresenta una delle più avanzate esperienze di civiltà giuridica, la pena capitale continua a trovare giustificazioni e consenso.

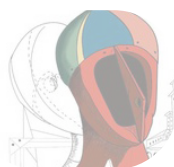
Garland spiega tale persistenza con la convergenza di molteplici interessi: politici desiderosi di accrescere la propria popolarità ergendosi a paladini del *law and order*; oppositori che, sul fronte opposto, ottengono visibilità sotto la bandiera dell'abolizionismo; mass media attratti dalle storie di condannati in attesa dell'esecuzione, come nel celebre caso di Caryl Chessman, giustiziato nel 1960. Alla base di tutto, tuttavia, Garland individua un interesse più oscuro e inconfessato delle opinioni pubbliche: «La prospettiva di uccidere l'assassino assume una funzione liberatrice e fortificante, caratterizzata da un fascino diffuso, anche se solo come fantasia. Nell'attuale cultura tanatofobica, parlare della morte in modo positivo può rivelarsi liberatorio, e può risultare gratificante esercitare una qualche forma di controllo sulla sua inflizione. Gli attori sociali utilizzano la pena di morte per fare leva su queste emozioni popolari»¹⁶.

In questa dinamica di influenze reciproche tra la "penalità" e la cultura del tempo, è importante riconoscere anche gli effetti virtuosi che possono derivare da un assetto giuridico ispirato a valori umanistici. Tra questi, la scelta dei padri costituenti di attribuire alla pena una finalità rieducativa, espressa nell'articolo 27, comma 3, della Costituzione: «Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato». La forza antropologica e culturale, oltre che normativa, di questo enunciato è straordinaria. Ne danno prova le motivazioni, prima ancora che i dispositivi, di molte sentenze della Corte costituzionale. Basti ricordarne due, tra le più significative.

- a. La sentenza n. 364 del 1988, celebre tra i penalisti, afferma un principio essenziale: poiché l'art. 27, terzo comma, assegna alle pene una finalità tendenzialmente rieducativa, ne deriva che chiunque commetta un reato manifesta un bisogno di rieducazione, e dunque di risocializzazione. Da ciò discende che per essere punibile, il reato deve essere soggettivamente rimproverabile – cioè evitabile dall'agente – e non semplicemente attribuibile per la mera realizzazione materiale del fatto. L'articolo 27, comma 1, che sancisce che «la responsabilità penale è personale», deve dunque essere letto in senso evolutivo: come responsabilità personale colpevole, incompatibile con le residue ipotesi di responsabilità oggettiva ancora presenti in altri settori dell'ordinamento, come quello civile.
- b. Altro pronunciamento storico della Corte, la sentenza n. 313 del 1990, amplia ulteriormente la portata dell'articolo 27, comma 3. Essa afferma che «il precetto di cui al comma 3 dell'art. 27 Cost. deve valere tanto per il legislatore quanto per i giudici della cognizione, oltre che per quelli dell'esecuzione e della sorveglianza, nonché per le stesse autorità penitenziarie».

Ne consegue che la finalità rieducativa non deve essere considerata soltanto nel momento dell'espiazione, ma in tutte le fasi precedenti: nella commisurazione della pena da parte del giudice e, ancor prima, nella formulazione delle norme penali da parte del legislatore. Ciò impone a quest'ultimo uno «sguardo lungo», capace di scegliere parole che non ostacolino, ma favoriscano, la prospettiva rieducativa insita nella pena. È un compito gravoso, ma anche una sfida culturale e morale, di altissimo valore per le istituzioni.

Ogni decisore pubblico, legislatore, giudice o amministratore penitenziario, è così chiamato a interrogarsi sulle parole giuste che il diritto deve usare per esprimere concretamente, e non soltanto retoricamente, un



impegno risocializzativo nei confronti del condannato¹⁷.

In questo impegno si riflette quella attenzione alla persona che sola può garantire che il diritto rimanga strumento di tutela, e non di sopraffazione.

È qui che si radica il principio personalistico, che attraversa l'intero ordinamento e che deve ispirare in modo particolare la sfera penale: la più esposta, e insieme la più rivelatrice, dell'universo normativo di una società e della sua civiltà.

Il senso rieducativo della pena

Accanto alle prese di posizione giurisprudenziali rievocate, vi è una lettura dell'art. 27, comma 3, che ne rivela appieno quella che si può definire la portata espansiva sul piano antropologico e culturale. Essa nasce dalla consapevolezza che, nelle norme giuridiche – specie in quelle che enunciano principi fondamentali – si possa cogliere non soltanto un significato prescrittivo, cioè la dichiarazione di un “dover essere”, ma anche un contenuto ontologico, radicato negli elementi fattuali che costituiscono il presupposto per la loro effettiva osservanza.

È proprio tale prospettiva, questa doppia lettura delle norme, che consente di individuare il fondamento antropologico e culturale dell'obbligo di un impegno rieducativo verso ogni autore di reato.

Questo fondamento risiede nell'idea che l'essere umano – e quindi anche chi ha commesso un crimine – possa cambiare e diventare diverso da ciò che è stato. Vi si scorge, prima ancora di richiamare l'idea cristiana di misericordia, una visione rinascimentale della persona, espressa mirabilmente da Edgar Wind nel suo commento al *De hominis dignitate* di Pico della Mirandola. Scrive Wind: «La gloria dell'uomo viene fatta derivare dalla sua mutabilità. Il fatto che l'orbita della sua azione non sia prefissata, come lo è invece quella degli angeli o degli animali, gli dà il potere di trasformarsi in qualunque cosa egli voglia, e di diventare così uno specchio dell'universo. Può vegetare come una pianta, infuriare come una belva, danzare come una stella, ragionare come un angelo, e superarli tutti raccogliendosi nel centro nascosto del proprio spirito, dove potrà incontrare la solitaria oscurità di Dio. “Chi non ammirerà questo nostro camaleonte?”»¹⁸.

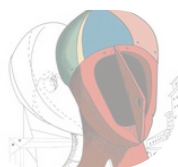
È una concezione nobilmente metamorfica dell'essere umano, divenuta quasi l'emblema di quel concetto tanto importante quanto complesso – per non dire abissale – che è la dignità umana. Essa è posta al centro non solo della nostra Costituzione (art. 3), ma anche di altre Carte fondamentali: basti pensare al *Grundgesetz* tedesco, dove compare all'art. 1 ed è definita «intangibile» (*untastbar*), oltre che in numerosi strumenti internazionali, a partire dalla Convenzione europea dei diritti dell'uomo.

Il peso di una dignità così intesa non si manifesta soltanto nel mondo astratto delle idee, ma si traduce su un piano eminentemente pratico: quello della giustizia penale quotidiana, dove sono in gioco grandezze umane primarie. Un esempio eloquente è rappresentato dalla questione dell'ergastolo ostativo, ossia dei reati che impediscono la concessione di benefici penitenziari ai condannati per certi delitti, qualora non collaborino con la giustizia (art. 4-*bis* ord. pen.).

In particolare, le disposizioni che negano la liberazione condizionale ai condannati all'ergastolo per delitti di contesto mafioso non collaboranti, anche quando abbiano scontato la parte di pena richiesta e mostrino segni di ravvedimento, pongono seri interrogativi di compatibilità con il principio rieducativo sancito dalla Costituzione.

La Corte costituzionale, intervenuta più volte sulla materia, ha disposto due rinvii per consentire al legislatore di modificare la disciplina, riconoscendone la problematicità rispetto all'art. 27, comma 3. E tuttavia, pur a fronte di opinioni rispettabili che – basandosi sull'osservazione “sul campo” dei mondi mafiosi – ritengono queste figure irredimibili, immerse in modo irreversibile nella subcultura di provenienza, la Costituzione non consente di abbandonare l'idea di rieducabilità¹⁹.

Il “progetto” tracciato dall'art. 27, comma 3, impone infatti allo Stato di impegnarsi sempre e comunque nella rieducazione, anche nei confronti di chi si sia macchiato di crimini estremi.



Questo principio muove dall'assunto che anche in tali soggetti possa agire quella capacità metamorfica di cambiamento riconosciuta a ogni essere umano in quanto tale. Come ricordava Gustav Radbruch, «Non c'è modo migliore di risvegliare il bene negli esseri umani del trattarli come se fossero buoni»²⁰. Ogni credito concesso comporta, naturalmente, un rischio – un “*rischio del credito*” –, ma è un rischio che vale la pena di correre. E anche quando tale credito dovesse risultare “protestato”, rivelando nel condannato una condizione non all'altezza della “dignità della persona” che pure lo Stato deve tutelare, resterebbe compiuto il dovere costituzionale di averlo tentato. Lo stesso ordinamento penitenziario, nella sua disposizione di apertura, impone che il trattamento penale «si ispiri al senso di umanità e tenda, anche attraverso i contatti con l'ambiente esterno, al reinserimento sociale», secondo «un criterio di individualizzazione in rapporto alle specifiche condizioni degli interessati». Il termine “trattamento” merita una riflessione. Esso evoca, nei dizionari, «il modo di sottoporre un materiale a determinati procedimenti perché acquisti particolari caratteristiche» – come il trattamento delle pelli o il trattamento termico dei metalli.

Un materiale, dunque, che subisce passivamente operazioni trasformative, in contrasto con l'idea dell'*homo faber fortunae suae*.

È sorprendente che una normativa per molti versi avanzata e attenta ai diritti della persona – anche per prendere le distanze dal vecchio Regolamento del 1931 – abbia conservato, persino nella riforma Orlando del 2018, questa terminologia ormai inadeguata e contraddittoria rispetto allo spirito della Costituzione repubblicana.

In una società che misura la felicità sull'efficienza e sull'acquisizione di competenze “spendibili”, il rischio è di ridurre l'essere umano a “risorsa”, ossia a qualcosa di consumabile. Ma la felicità non deriva dall'efficienza: nasce dalla profondità dei rapporti che intrecciamo con il mondo e con gli altri.

I nostri ricordi felici non riguardano ciò che abbiamo posseduto, ma ciò che abbiamo creato insieme ad altri, le relazioni significative che ci hanno resi vivi.

Senza sapere chi siamo e con chi siamo, le competenze diventano solo vestiti su un manichino.

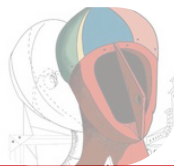
Riflettendo ancora sulla condizione carceraria, oggi, anche alla luce del concetto – centrale e insieme sfuggente – di *dignità umana* essa risulta inevitabilmente compressa dalla esecuzione della pena.

La condizione attuale delle carceri italiane è a tal punto drammatica da minacciare anche la condizione lavorativa degli operatori di polizia penitenziaria, costretti a vivere quotidianamente le tensioni prodotte da una esecuzione penale in sé violenta, talvolta oltre la misura dello stretto necessario.

È necessario provare ad avere uno sguardo che vada in profondità, per comprendere meglio le conseguenze delle nostre sconfitte. Pensare al carcere fa paura. È facile immaginare – e la fantasia non si discosta sempre significativamente dalla realtà: porte automatiche e ferrate che si aprono troppo lentamente; l'occhiuta sequela di controlli e permessi; stanze circolari dalla volta a cupola alte e screpolate, per metà di un colore che un tempo dovevano essere più luminose e marezzate di umidità; al centro del carcere, l'atrio dal quale si dispartiscono tutti i raggi, una specie di ruota del destino, con opzioni tutte cieche; un altare con un crocifisso, per la celebrazione della Messa domenicale (su un lato, in una nicchia, qualche statua di una Madonna o di un Cristo, dalla superficie screpolata tanto da sembrar lebbrosa); la luce attutita che entra nei corridoi di sbieco, quasi a forza, attraverso alti portoni di sbarre che immettono in ogni raggio; tutti rintanati nelle loro celle; pochi metri quadrati per sei o otto persone; per il resto solo quelle quattro mura troppo strette anche per un riparo di animali in campagna.

Cosa possiamo mai dire a un gruppo di persone di diversa età, condannate per reati di ogni tipo?

«Il carcere è un luogo di pena, ma la pena non sia mai contraria al senso di umanità» – ricordava Marta Cartabia²¹ in occasione della sua visita a Santa Maria Capua Vetere, all'indomani degli episodi di violenza commessi da agenti di polizia penitenziaria.



L'uomo ha sempre faticato ad essere all'altezza della sua chiamata. Emily Dickinson, in uno dei suoi versi più belli, diceva che noi non conosciamo la nostra altezza fin quando qualcuno non ci chiama ad alzarci in piedi²². Ma questo accade perché ci siamo dimenticati che chi ci chiama ad essere alla nostra altezza ci ha già dato quest'altezza, ci invita a tirare un sospiro di sollievo. Ci sono persone capaci di parlare agli altri, facendo percepire attraverso i loro occhi la dignità che tu hai. E ci fa sperimentare in quello sguardo una chiamata ad alzarsi per capire quale sia la nostra vera altezza. Ma per fare questo ci vuole quello sguardo: guardare cioè l'altro come persone, come soggetti. "Io ti guardo come qualcosa le cui potenzialità sono tutte lì da far fiorire; ti restituiscono la libertà e tu puoi essere veramente te stesso". Non è la superficiale emozione del momento, né una troppo rapida e ingiustificata reazione pietistica. È l'incontro di due storie al crocevia delle loro scelte e del caso.

Il senso complessivo del cosiddetto *trattamento* nelle carceri permette di comprendere anche la portata che assume, nell'ordinamento penitenziario italiano, l'inclusione delle attività sportive tra gli "elementi del trattamento", accanto all'istruzione, alla formazione professionale, al lavoro, alla partecipazione a progetti di pubblica utilità, alla religione e alle attività culturali e ricreative (art. 15 ord. penit.). E forse consente anche di intuire il motivo per cui, in quell'elenco, le attività sportive figurino per ultime. In una cultura che tende a ordinare gli elementi di una lista dal più importante al meno importante, la collocazione finale dello sport rischia di essere letta come segno di marginalità.

Eppure, solo una riflessione ampia e profonda sul significato di rieducare può restituire allo sport il posto che gli spetta, permettendogli di "risalire la classifica" degli strumenti rieducativi. Il ruolo educativo dello sport deve essere valorizzato in funzione di quella finalità del trattamento che mira «a promuovere un processo di modificazione delle condizioni e degli atteggiamenti personali, nonché delle relazioni familiari e sociali che sono di ostacolo a una costruttiva partecipazione sociale» (art. 2, comma 2, Reg. penit.).

Ciò implica l'adozione di forme di pratica sportiva adeguate al contesto penitenziario, capaci di incanalare e trasformare due elementi che, se mal gestiti, possono risultare ambigui: la forza fisica, che in carcere rischia di confondersi con l'aggressività, e lo spirito di competizione, che può degenerare in rivalità o contrapposizione. Occorre allora scegliere con cura discipline e modalità che favoriscano la partecipazione sociale, lo spirito di squadra e la responsabilità reciproca²³. Lo sport, vissuto così, smette di essere mero esercizio fisico e diventa educazione alla libertà: la palestra in cui si riscopre che la dignità non si conquista da soli, ma si riconquista insieme, nel gioco leale e nella reciprocità del gesto.

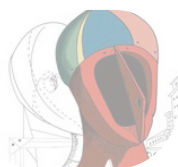
Il senso umano della rieducazione

Spesso la rieducazione è giustamente associata alla solidarietà, per sottolineare come il "rieducare" sia un compito da affrontare con spirito inclusivo: nessuno deve essere lasciato solo e a ciascuno deve essere data la possibilità di una nuova vita, di un riscatto.

Una solidarietà che coinvolge anche il "mondo esterno" nei confronti di quello carcerario, come si ricava da quanto prevede il Regolamento penitenziario (art. 59, comma 2), là dove richiama la necessità di sollecitare «la collaborazione degli enti nazionali e locali preposti alla cura delle attività sportive» per la realizzazione dei programmi rivolti in particolare ai giovani. Del resto, nell'ambito degli *Stati generali sull'esecuzione penale* – quella preziosa sede di riflessione sul mondo penitenziario – la cura delle attività sportive è stata oggetto di specifiche raccomandazioni, tra cui l'invito a coinvolgere adeguate professionalità e a valorizzare «l'azione culturale di ampio rilievo» che può provenire, tra gli altri, proprio dal mondo sportivo²⁴.

Grande parola, la solidarietà.

E tuttavia, nel dibattito politico e giuridico tende oggi ad affiancarla, se non a sostituirla, un'altra nozione non meno nobile e feconda: quella della *fraternità*.



Si può dire che uno spirito di solidarietà-fraternità rappresenti non soltanto il presupposto per dedicarsi con convinzione a quell'individualizzazione del trattamento tanto essenziale alla riuscita del processo rieducativo, ma anche una dimensione che deve accompagnare costantemente il modo di concepire e di attuare gli elementi del trattamento stesso, compresa l'attività sportiva. Da qui l'esigenza di ridurre al minimo i fattori che possono generare conflittualità e scontro tra i partecipanti e, per contro, di potenziare tutto ciò che favorisce un esercizio salutare non solo per il corpo, ma anche per la mente e per lo spirito: lo spirito "cameratesco", solidale e fraterno, con cui vivere gli eventi sportivi insieme e per il fatto stesso di essere insieme.

Quella sorta di ritrosia, o almeno di diffidenza, che la normativa vigente sembra manifestare nei confronti dell'attività sportiva rispetto ad altri elementi del trattamento, può essere superata proprio valorizzando lo sport nel suo significato più autentico²⁵: una via di relazione, di fiducia e di educazione alla libertà. Più in generale, rieducare dovrebbe servire a scoprire i propri talenti e a farli fiorire nel tempo a beneficio degli altri, grazie a terreni e "giardinieri" scelti in sintonia con le caratteristiche di ciascuno. Altrimenti si rischia di essere inghiottiti dalle circostanze: da un mondo che ci dice come essere e che cosa fare prima ancora di lasciarci scoprire chi siamo e per chi siamo. Il fine della vita non è la sopravvivenza, ma la bellezza. Che le cose lottino per sopravvivere è evidente; ciò che sorprende è che la loro lotta miri alla bellezza.

La bellezza è vita compiuta, e ci ricorda che siamo fatti per questo: per compierci nel tempo e nel mondo che ci sono dati. La bellezza ci chiede: *a che punto sei con i doni della vita?* E se la bellezza è il fine della vita, dovrebbe esserlo anche dell'educazione, che non è altro che aiutare la vita a crescere.

NOTE

1 Il contributo è stato redatto in occasione dell'incontro promosso dall'associazione *Incontri esistenziali* (2025), dedicato alla squadra di rugby bolognese Giallo Dozza. Cfr. <<https://www.incontriesistenziali.org>>, ultimo accesso: 14 ottobre 2025.

2 Cfr. *Relazione istituzionale del Giallo Dozza Bologna Rugby ASD* (2025), Bologna, 8 ottobre 2025.

3 Cfr. Il Resto del Carlino (2020), «Carcere Bologna, rivolta alla Dozza. Due morti. "Cocktail letale di farmaci"», 12 marzo 2020, <<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/carcere-bologna-rivolta-7a2f2eb0>>, ultimo accesso: 14 ottobre 2025.

4 Negroni E. (2014).

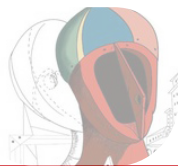
5 Sandel M. J. (2021).

6 Cfr. Suzanne Simard (2016) e (2023).

7 Nietzsche, 1986: 332.

8 Iosif Brodskij, 2003.

9 Nella canzone significativamente intitolata, come una foto generazionale, *Tutti hanno paura*, il rapper Ernia canta infatti: «Verrà la notte su di me/ E nell'ombra io cercherò la via/ Stringimi e poi resta con me/ Oramai, oramai/ Tutti hanno paura, sai/ Di quello che sarà/ Certezze io non ho/ Non so più difendermi/ Troverò una via/ Per uscire da me/ Senza più difendermi». Una preghiera di essere salvati, appartenendo a qualcuno, dalla propria selva oscura, dove conduce la paura di non esistere o di non voler più esistere dentro se stessi in giornate in cui il dolore, un misto di noia e ansia, dura quasi 24 ore. Si



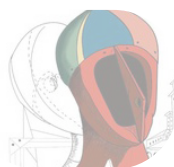
spera di poter evadere dal carcere (elevato) a vita e di non dover più “difendersi”, cioè non essere sempre corazzati contro tutto e tutti pur di esistere, divorati ora dall’ansia indotta da standard irraggiungibili ora dalla noia dei soliti surrogati di esistenza (possesso, potere e piacere) offerti dal successo, scambiato per felicità. Invece di poter essere, avere una vita autentica e sempre nuova, si oscilla tra i due personaggi intuiti da Italo Calvino come nostri antenati: Agilulfo, il cavaliere tutto armatura ma senza corpo, e il suo scudiero Gurdulù, tutto corpo ma nessuna consapevolezza di sé.

10 Ma chi può rimanere in piedi se deve lottare con le vertigini di un vuoto che nasce da una vita senza fondamento? Ulisse, di fronte ai mostri della vita, poteva salvarsi dicendosi *Nessuno* perché sapeva chi era. Qui, invece, ci sono dei “nessuno” che devono lottare fino allo sfinimento per darsi un nome, un nome che non hanno ricevuto e che cercano di procurarsi con energie che non bastano mai. O sei *self made* – l’uomo o la donna che “si fa da sé” (un’espressione tragicamente ironica se si pensa all’ambiguità lessicale con l’uso di sostanze) – oppure sei *hikikomori*, chiuso in camera e impaurito dall’esistenza. Il rapper Ernia lo riassume così: «Alcuni adolescenti giocano a far la paranza /Al polo opposto altri non escono dalla stanza /Il clima, il virus, la guerra fredda che si riscalda /Stephen King in confronto ha scritto solo libri per l’infanzia /Non vedo ‘sto futuro rose e fiori /Salvate almeno i bimbi dai genitori». Uno scenario horror, in cui chi ti ha messo al mondo è colpevole di averti messo al mondo, e non resta che la violenza o la fuga. La canzone si chiude con una carneficina: «A breve sarò anch’io fuori dai venti /I grandi mi tengon sotto, i piccoli crescon svelti /Dovrei donare ai primi la fine che fa Saturno /Ed ingoiare i secondi per rimandare il mio turno /È forte perché forte è la vita, ed è spaventosa /Ognuno se non le ha, lotta con le armi che trova /Sono solo un middle child che non riposa /Che non sa che scelte fare perché tutti hanno paura di qualcosa». Uccidere Saturno, gli adulti, e diventare Saturno, divorando i nuovi pur di restare in scena: fare deserto, farsi da soli, farsi qualcuno. Tanto la vita – in questa visione – non è che un mostro che non dà tregua alla paura e alla rabbia. Ripetersi di non aver paura è retorica o illusione, come il tentativo del barone di Münchhausen di salvarsi dalle sabbie mobili tirandosi per i capelli. Dall’assenza di fondamento ci tira fuori solo un altro che ha i piedi “piantati” sulla terra, qualcuno a cui appartenere, qualcosa che resti. Solo così il sintomo diventa già cura, la domanda è già risposta, l’emergenza è già approdo. Ciò di cui abbiamo bisogno è che le agenzie educative tornino a far sentire “figli” questi orfani che hanno tutto per vivere tranne il motivo per farlo. Solo così potranno dire, nell’età fatta a questo scopo: «Io sono nato per questo, questo è ciò che sono venuto a portare al mondo, questo è ciò che solo io posso essere e fare». Il coraggio di esistere lo ha solo chi tiene aperte le due direzioni della vita: *da e per*. Solo se sono “da” qualcuno, posso essere “per” qualcuno. Due direzioni oggi sbarrate dal consumismo, dal nichilismo e dall’individualismo: quel combinato virale dell’anima.

11 Si ricorda il discorso pronunciato da Piero Calamandrei alla Camera dei deputati nelle sedute del 27 e 28 ottobre 1948, nel corso della discussione sul bilancio del Ministero di Grazia e Giustizia. In quell’occasione, con parole rimaste proverbiali per ogni penalista e cultore della questione penitenziaria, Calamandrei rivolse ai parlamentari – molti dei quali avevano conosciuto direttamente il carcere fascista – l’invito a prendere coscienza della realtà delle carceri italiane: «[...] bisogna vederle, bisogna esserci stati per rendersene conto. In Italia il pubblico non sa abbastanza e anche qui molti deputati, fra quelli che non hanno avuto l’onore di sperimentare la prigionia, non sanno che cosa siano certe carceri italiane. Bisogna vederle, bisogna esserci stati per rendersene conto, vedere questo è il punto essenziale». P. Calamandrei, 1966: 1091-1092.

12 M. Foucault, 1976.

13 Si riprendono qui le espressioni di Filippo Turati, che nel 1904 aveva definito le carceri italiane «splicazione della vendetta sociale nella forma più atroce che si sia mai avuta», «sistema di tortura la più raffinata», «fabbriche di delinquenti o scuole di perfezionamento dei malfattori», all’interno di una pubblicazione dal titolo emblematico *Il cimitero dei vivi*. Cfr. F. Turati, 1904: 131-136.



14 M. Mauss, 2002: 274.

15 David Garland, 2013.

16 *Idem*.

17 Sono trascorsi oltre vent'anni da quando il Dipartimento dell'Amministrazione penitenziaria, allora diretto da Giovanni Tinebra, e in particolare l'allora direttore dell'Ufficio studi Giovanni Tamburino, promosse la ristampa anastatica del n. 3 (marzo 1949) della rivista *Il Ponte*, fondata da Piero Calamandrei – numero interamente dedicato alla “questione penitenziaria”, con il titolo *Carceri: esperienze e documenti*. Si tratta di una pubblicazione oggi da considerarsi memorabile, poiché raccoglieva contributi di figure centrali della cultura democratica e dell'eredità resistenziale trasfusa nella Costituzione: Gaetano Salvemini, Carlo Levi, Leone Ginzburg, Altiero Spinelli, Giancarlo Pajetta, Augusto Monti, Massimo Mila, Riccardo Bauer, Lucio Lombardo Radice, Emilio Lussu, Ernesto Rossi e lo stesso Piero Calamandrei.

18 Edgar Wind, 1971.

19 Ordinanze n. 97 del 2021 e n. 122 del 2022.

20 G. Radbruch, 1958: 164.

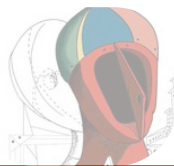
21 Marta Cartabia, 2025.

22 Cfr. E. Dickinson, 1955: poem n. 1176. La poetessa scrive: «*We never know how high we are /Till we are called to rise; /And then, if we are true to plan, /Our statures touch the skies*» (“Non sappiamo mai quanto siamo alti /finché non ci chiamano ad alzarci; /e allora, se restiamo fedeli al nostro disegno, /la nostra statura tocca il cielo” – traduzione libera).

23 A questo proposito cfr., per esempio, l'intervista al calciatore Rafa Leão pubblicata da *Avvenire* il 10 aprile 2024, nella quale egli rievoca la propria infanzia a Lisbona: «Il pallone sempre fra i piedi, in un quartiere molto popolare, abitato in gran parte da immigrati, molti dei quali provenienti dall'Africa. Non un posto facile. Lì di buono c'era il pallone: ci giocavo dalla mattina alla sera, interi pomeriggi nel parcheggio del supermercato. Spesso erano carte appallottolate, una lattina o una bottiglia a fare da palla, mentre un'auto diventava la porta. Il mio modo di giocare è ancora quello: un calcio di strada, fatto di finte, scatti, furbizia». Quel bambino, come ogni bambino, custodiva una vocazione che lo avrebbe reso felice: «Dio mi ha dato un dono e io gli sono grato. Il mio lavoro è giocare a pallone, ho coronato il mio sogno di bambino. Come potrei non sorridere?». E quel bambino continua a cercare bellezza e gioia: «Amo i gol belli. Il calcio oggi è solo statistiche, cifre, e a me non piace. Il calcio è magia, gioia. Mi fa arrabbiare che la gente pensi solo ai numeri. Io non sono così. Perché la gente deve divertirsi. E allora mi devo divertire anch'io. Sono per la bellezza». Ma senza ciò che hanno fatto per lui la famiglia e i primi maestri, quel talento sarebbe andato disperso. I livelli della vita parlano dialetti diversi, ma la lingua è la stessa: il talento del calciatore, come quello di un qualunque detenuto, è un dono affidato a ciascuno per il bene del mondo.

24 Cfr. Ministero della Giustizia, 2016: 4, ove si afferma che «*l'attività sportiva, al pari di quella artistica e culturale, rappresenta un'azione culturale di ampio rilievo, capace di promuovere relazioni, senso di responsabilità, disciplina, rispetto delle regole e dell'altro, e dunque di contribuire pienamente al percorso rieducativo*».

25 A questo proposito si segnala l'ampio sito curato da un'istituzione delle Nazioni Unite, l'*United Nations Office on Drugs and Crime* (UNODC), dedicato a un progetto fondato sulla Dichiarazione di Doha del 2015 (*On integrating crime prevention and criminal justice into the wider United Nations agenda to address social and economic challenges and to promote the rule of law at the national and international levels, and public participation*), volto a valorizzare il ruolo dello sport nella prevenzione del crimine: *Line Up Live Up* (unodc.org). Prevenzione del crimine non significa soltanto prevenzione primaria, cioè evitare che, in particolare, i giovani commettano il primo reato. Significa anche rieducazione: creare le condizioni perché non si realizzi la recidiva, perché chi ha già scontato una pena non torni a delinquere. La recidiva,

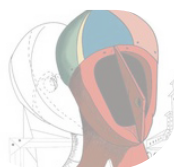


infatti, è spesso una *profezia che si autoavvera* quando non si tiene conto del pensiero di Gustav Radbruch citato supra, secondo cui «non c'è modo migliore di risvegliare il bene negli esseri umani del trattarli come se fossero buoni».

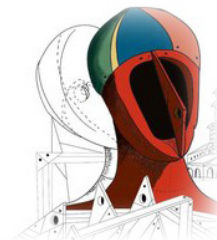
Particolarmente interessante è la lettura dei materiali presenti sul sito, che sottolineano come lo sport possa contribuire a contrastare le spinte alla devianza provenienti dal contesto di appartenenza, a favorire la costruzione di relazioni tra pari e a promuovere un'interazione positiva con gli altri. Alle affermazioni di principio si affianca la descrizione di un programma operativo, denominato *Line Up, Live Up Initiative*, che – come si legge nelle prime righe introduttive – rappresenta l'impegno dell'UNODC, insieme a esperti internazionali, nello sviluppo di percorsi formativi basati su evidenze scientifiche, fondati sulle cosiddette *sport-based life skills*. Tali percorsi affrontano «i fattori di rischio associati alla criminalità, alla violenza e all'uso di droghe, come lo scarso controllo comportamentale», partendo dall'idea che «rafforzando le abilità cognitive, emotive e sociali dei giovani e aumentando la consapevolezza delle conseguenze del crimine e dell'abuso di sostanze, si favoriscano atteggiamenti e comportamenti prosociali».

BIBLIOGRAFIA

- Brodskij I. (2003), *Profilo di Clio*, Milano, Adelphi.
- Calamandrei P. (1966), *Discorsi parlamentari*, vol. II, Roma, Camera dei Deputati, pp. 1091-1092.
- Cartabia M. (2021), *Intervento presso il carcere di Santa Maria Capua Vetere* (14 luglio 2021), in Sistema penale, <<https://www.sistemapenale.it/it/documenti/testo-degli-interventi-del-presidente-del-consiglio-draghi-e-della-ministra-della-giustizia-cartabia-in-occasione-della-visita-al-carcere-di-santa-maria-capua-vetere>>, ultimo accesso: 5 ottobre 2025.
- Corte costituzionale (2021-2022), Ordinanze n. 97/2021 e n. 122/2022.
- Dickinson E. (1955), *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. T. H. Johnson, Boston, Little, Brown and Company.
- Foucault M. (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi (ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).
- Garland D. (2013), *La pena di morte in America*, Milano, Il Saggiatore.
- Giallo Dozza Bologna Rugby ASD (2025), *Relazione istituzionale*, Bologna, 8 ottobre 2025.
- Il Resto del Carlino (2020), *Carcere Bologna, rivolta alla Dozza. Due morti. 'Cocktail letale di farmaci'*, 12 marzo 2020, <<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/carcere-bologna-rivolta-7a2f2eb0>>, ultimo accesso: 14 ottobre 2025.
- Incontri esistenziali (2025), *Incontro dedicato alla squadra di rugby bolognese Giallo Dozza*, <<https://www.incontriesistenziali.org>>, ultimo accesso: 14 ottobre 2025.
- Mauss M. (2002), *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, in Sociologia e antropologia, Torino, Einaudi (ed. or. *Essai sur le don*, in *L'Année sociologique*, 1925).
- Ministero della Giustizia (2016), *Stati Generali dell'Esecuzione Penale. Relazione finale del Tavolo 12 – Cultura, sport e tempo libero*, Roma, p. 4, <<https://www.giustizia.it/giustizia/it/homepage.page#>>, ultimo accesso: 14 ottobre 2025.
- Negroni E. (2014), *La prima meta*, Italia, Giostra Film – Rai Cinema (docufilm, 74 min.), <<http://laprimameta.it/>>, ultimo accesso: 14 ottobre 2025.
- Nietzsche F. (1986), *Genealogia della morale*, trad. it. di F. Masini, in *Opere*, vol. VI, tomo II, IV ed., Milano, Adelphi.
- Radbruch G. (1958), *Filosofia del diritto*, trad. it. di G. Del Vecchio, Torino, Einaudi (ed. or. *Vorschule der Rechtsphilosophie*, Heidelberg, 1948).



- Sandel M. J. (2021), *La tirannia del merito. Cosa è successo al bene comune*, Milano, Feltrinelli.
- Simard S. (2023), *L'albero madre. Come le foreste comunicano, si proteggono e si nutrono*, Milano, Mondadori (TedTalk "How trees talk to each other", 2016).
- Turati F. (1904), *Il cimitero dei vivi*, in *Critica Sociale*, anno XIV, n. 9-10, maggio 1904, pp. 131-136 (ora in *Scritti politici e sociali*, a cura di S. Caretti, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 245-251).
- Wind E. (1971), *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi.



ARS COQUINARIA. ARTUSI E ALTRE MENSE

La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene *di Pellegrino Artusi: un minestrone di generi cucinato benissimo*

LUCA CLERICI

Università degli Studi di Milano
Corresponding author e-mail: luca.clerici@unimi.it

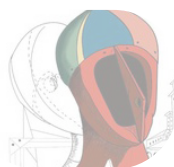
ABSTRACT

Grazie al suo andamento digressivo, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi è un'opera che intercetta molti generi diversi, una relazione qui studiata in modo sistematico, sia considerando le singole ricette, sia il manuale che le contiene. Nel primo caso si può distinguere fra *excursus* a dominante informativa, tendenti al commento (che richiamano forme brevi come aforismi e massime) e divagazioni a dominante narrativa che rimandano sia ai generi della personalizzazione (non finzionali tipo l'autobiografia) sia a quelli dell'oggettivazione (finzionali come la novellistica breve e la fiaba). Ci sono poi le digressioni a dominante esornativa, di abbellimento, costituite dalle citazioni d'autore, perlopiù classici. Quanto alla raccolta nel suo complesso, l'affinità non è più con generi semi e extra-letterari, ma con tipologie editoriali, come l'almanacco e l'enciclopedia. Grazie a questa rete di riferimenti incrociati, *La scienza in cucina* si dimostra un'opera complessa ma funzionalmente integrata, che è appropriato collocare non nell'ambito della letterarietà ufficiale, ma in quello della pubblicistica divulgativa popolare.

Thanks to its digressive structure, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* by Pellegrino Artusi is a work that intersects with a wide array of genres, a relationship examined here in a systematic approach taking into consideration both the single recipes and the book which contains them. In the former case, one can distinguish between an informative *excursus*, tending toward the commentary (which evokes short forms such as aphorisms and maxims), and digressions with a narrative orientation, which refer both to genres of personalization (non-fictional, such as the autobiography) and to those of objectification (fictional, such as the novella). There are also digressions with an ornamental function, aimed at embellishment, consisting of authorial quotations, mostly from classic sources. As for the collection in general, its affinity lies not in semi- or extra-literary genres, but rather in editorial typologies such as the almanac and the encyclopedia. Through this network of intertextual references, *La scienza in cucina* reveals itself as a complex yet functionally integrated work, best situated not within the domain of official literariness, but within that of popular informative publishing.

KEYWORDS

Pellegrino Artusi; *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*; disclosure; gastronomy; best-seller of the nineteenth century; popular literature; literary genres; recipes, public, publishing



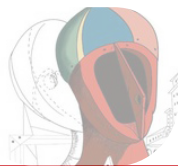
«Il minestrone mi fa tornare in memoria un anno di pubbliche angosce e un caso mio singolare. Mi trovavo a Livorno al tempo delle bagnature l'anno di grazia 1855, e il colera, che serpeggiava qua e là in qualche provincia d'Italia, teneva ognuno in timore di un'invasione generale che poi non si fece aspettare a lungo. Un sabato sera entro in una trattoria e [...]». (Pellegrino Artusi, *Minestrone*, in *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Firenze, Landi, 1891, p. 29)

Mettere un po' d'ordine

In effetti, la constatazione di come «sia arduo, se non impossibile, produrre qualsivoglia scritto innovativo sulla figura e i risvolti dell'opera di Pellegrino Artusi, talmente corposa è la mole di saggi, monografie e atti convegnistici che li hanno assunti a oggetto di argomentazione»¹ è condivisibile da molteplici prospettive disciplinari, a partire dalla storia dell'alimentazione, insieme alla linguistica fra le più applicate nello studio della *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*: «quale lingua abbia scritto l'Artusi, è stato addotto da infiniti commentatori».² Stando così le cose, più che proporre nuove interpretazioni è opportuno cercare di mettere a sistema le molteplici osservazioni disseminate nella bibliografia degli studi, per ricavarne un quadro organico, in quanto tale integrabile con approfondimenti, puntualizzazioni e ulteriori riflessioni. Per esempio, circa il positivismo e l'attitudine pedagogica di Artusi, l'immagine dell'autore implicita nell'opera, la definizione del pubblico del libro di cucina per eccellenza e la ricostruzione della sua fama e del suo successo, tutti argomenti già trattati ma ancora da approfondire. Fra le questioni più interessanti dal punto di vista della critica letteraria (disciplina poco presente nel campo degli studi artusiani e perciò potenzialmente proficua da adottare) c'è senz'altro quella della definizione del genere di appartenenza della *Scienza in cucina*, o meglio dei generi che il manuale intercetta con la sua identità polimorfa. Un aspetto che è emerso molto spesso ma, per così dire, solo *en-passant*, forse perché si tratta di una caratteristica tipica di molti ricettari, che però si distinguono fra loro proprio per le diverse tipologie testuali che assimilano e per il loro particolare assemblaggio³.

In ordine sparso e a titolo esemplificativo – le ripetizioni confermano la necessità di semplificare e organizzare il discorso –, Bruno Capaci parla di «digressioni, ammiccamenti, aneddoti appuntati con ironia»⁴ e Alberto Capatti di racconto di sé «nella forma più semplice, con una generica riflessione, oppure con un ragguaglio scientifico»,⁵ e ritiene che sia possibile «leggere *La scienza in cucina* come un epistolario».⁶ Per Piero Zama l'autore «adorna il suo dire di garbate citazioni, di gustosi aneddoti e di scherzosi riferimenti»⁷, «Citazioni colte e popolari» specifica Gino Ruozzi, il quale individua «un procedimento formale tipico di Artusi, che allaccia sentenze e aneddoti, citazioni storiche e letterarie» ma anche «affondi epigrammatici».⁸

Sintetizza Piero Camporesi: *La Scienza in cucina* propone «aneddoti, facezie, bozzetti, considerazioni stravaganti, storielle, amenità varie», ed è «un serbatoio di notizie e osservazioni naturalistiche, scientifiche, dietetiche, igieniche»⁹ (oltre che «economiche, culturali e storiche»¹⁰) e prosegue, al netto delle citazioni, «di aneddoti, divagazioni, schizzi di macchiette, abbozzi di ritratti, accostamenti insoliti, inserti imprevisi, incisi bizzarri, eleganti notazioni di storia della cucina, versi che arrivano inaspettati e sconcertanti».¹¹ Insomma, ogni ricetta «può essere imbastita con una epigrafe, un giudizio, un preambolo, un aneddoto, un ricordo, un commento, una scheda enciclopedica, un breve saggio, una chiusa, qualche verso»,¹² e può contenere «pareri, richieste di suggerimenti, assicurazioni sulla riuscita delle ricette, che costruiscono e insieme rivelano una sorta di legame affettivo (lo stesso che caratterizzerà un genere che nel Novecento impegnerà particolarmente le lettrici femminili e che è ancora oggi assai frequentato: quello della "posta del cuore")».¹³ Ma Artusi

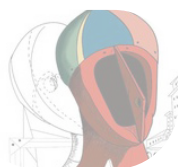


dispone pure di «una scorta di storielle, epistole, proverbi, consigli, incoraggiamenti, galanterie; ritaglia, inserisce, cita e si cita».¹⁴ E i suoi, «Più che una ricetta, sono brani di vita domestica».¹⁵

Anche considerando le ripetizioni, la serie di tipologie espressive individuate – e di modalità elocutive – è decisamente molto articolata, e occorre perciò procedere in modo meno impressionistico, provando a classificarle sulla base di precisi richiami al testo che ne permettano una migliore e più precisa definizione, da un punto di vista formale prima che rispetto ai contenuti, altrettanto vari, e mettendone in luce le integrazioni funzionali. L'obiettivo consiste nell'individuare una delle principali ragioni della capacità di intrattenimento della *Scienza in cucina*, fondamento della sua formula vincente, e quindi della straordinaria popolarità del «ricettario più famoso al mondo»,¹⁶ «forse il maggior successo editoriale italiano di tutti i tempi»,¹⁷ «addirittura l'opera più sottratta dalle biblioteche del nostro paese».¹⁸

Anzitutto, Artusi è sempre consapevole di introdurre una serie di varianti all'impianto tradizionale della ricetta, che infatti richiama con formule del tipo: «Ritorniamo a bomba» (235), anche dove con atteggiamento sornione la divagazione è introdotta da una preterizione ed è ripresa tacitamente nella prescrizione successiva: «Se non temessi di seccare il lettore, verrebbe opportuna un'altra digressione sulla cucina tedesca»¹⁹ (644). Il fatto è che di digressioni il suo manuale è costellato, dissimulate come qui o esibite, e sono interventi con contenuti molto vari: alimentari, storici, geografici, naturalistici, medici, antropologici, linguistici, ma pure eticamente impegnati. «Si osservi anche la disinvoltura con cui egli passa dall'osservazione linguistica alla considerazione morale», scrive Ruozzi, e infatti se nella sezione *Pasticceria* «viene a proposito uno sfogo contro la proverbiale indolenza degli Italiani» (611), Artusi se la prende anche con la loro «monumentomania» (525), e nel *Rosolio d'anaci* «verrebbe opportuna una tiratina di orecchi e coloro che adulterano per un vile e malinteso guadagno, i prodotti del proprio paese» (748). Per non dire di «coloro, e non son pochi oggi, che danno la caccia a qualche carica onde aver modo di riceverla e mangiare sul tesoro pubblico a quattro ganasce» (614), senza peraltro rinunciare a criticare il fisco per il suo cieco accanimento contro «il povero industriale» che costringe a chiudere bottega (*Conserva di pomodoro senza sale*, 732). Del resto, «Ognuno sa che i muscoli di tutte le bestie, compresa la bestia uomo, sono fasci di fibre» (323), definizione che rientra in «un quadro salace della vita umana, nel quale la loquacità senile cresce con il piacere della buona tavola, 'unico conforto' contro gli ineluttabili malanni».²⁰ Per disegnare una mappa in cui collocare in una prospettiva di genere questi interventi autoriali tanto diversi fra loro si potrebbe partire dalla distinzione generale fra digressioni a dominante informativa, tendenti al commento, divagazioni a dominante narrativa, tendenti al racconto e digressioni a dominante esornativa, di abbellimento.

Le digressioni del primo tipo, che hanno principalmente uno scopo didascalico, fanno riferimento ai modi e ai generi dell'impersonalità (forme brevi come aforismi, massime e proverbi), mentre quelle d'indole narrativa si richiamano sia ai modi e ai generi della personalizzazione (non finzionali tipo l'autobiografia) sia a quelli dell'oggettivazione (finzionali come la novellistica breve), permettendo così a Artusi di giocare i suoi interventi 'divaganti' a vari livelli di coinvolgimento personale, con effetti di evidenza e vivacità. Nel primo caso la partecipazione del lettore si basa sull'interesse, negli altri due a prevalere è una curiosità alimentata dal grado variabile di finzione dell'*excursus*, che può anche arrivare a proporre brevi storie e personaggi a loro modo 'memorabili'. Quanto alle divagazioni a dominante esornativa, si distinguono perché la digressione non è né didascalico-informativa né narrativa, ma ha uno scopo decorativo, ornamentale, ed essendo affidata a una voce terza, non è né impersonale né personalizzata né oggettiva. Si tratta infatti di passi attribuiti a un soggetto differente da quello interpretato da Artusi perché sono citazioni letterarie, spesso in versi, inserite per nobilitare il testo grazie all'autorevolezza della fonte (Omero, Dante, Parini, Leopardi, Redi, Pananti) e alla loro qualità estetica. E se il rimando consiste in un solo verso finisce per assumere una valenza epigrammatica, e perciò dal punto di vista della classificazione rientra nella prima regione della nostra mappa, quella delle forme brevi, e così il cerchio si chiude.



Fatto un censimento e una catalogazione dei generi rievocati nelle innumerevoli divagazioni presenti nelle ricette, occorre infine considerare *La scienza in cucina* come opera organica, a sua volta classificabile grazie alla parentela o alla corrispondenza più stretta con una serie di tipologie testuali. Questa volta sono però forme codificate ‘miste’ (almanacchi, enciclopedie), che hanno perciò uno statuto più debole di quello dei generi intercettati nelle singole prescrizioni del manuale, immediatamente identificabili in quanto tali. Ecco perché qui diventa importante individuare di volta in volta il ‘format’ di riferimento non solo grazie ai caratteri formali, ma anche per la ripresa di contenuti specifici: a indicarlo sarà allora la fonte della citazione, quasi mai esplicitata.

A riprova della natura ‘plurigenere’ di questo *vademecum* culinario, della sua forma ibrida e contaminata – e dell’abilità combinatoria di Artusi –, anche i paratesti delle successive edizioni giocano con modelli diversi: propriamente, il *Prefazio* è l’orazione detta dal sacerdote a metà messa (e nel testo si legge: «Dopo l’esordio la predica, per dirvi come sia composta questa così detta *Crema alla francese*», 688), la *Frustata* un motto satirico, e *Alcune norme d’igiene*, introdotte nella quarta edizione del 1899, assemblano consigli medici, riflessioni scientifiche, aneddoti storici e di attualità, raccontini, massime e proverbi, versi poetici, e si concludono con la riproduzione di due lettere seguite da una breve scena in forma di commedia.

La mappa dell’impero

Alle digressioni a dominante informativa e didascalica appartengono i segreti e una serie di forme brevi (aforismi, massime e sentenze, epigrammi, assiomi e proverbi), tutte modalità espressive caratterizzate dall’impersonalità con cui Artusi si nasconde agli occhi del lettore dietro a una serie di affermazioni con una forte componente valoriale, pratica nei segreti (per definizione anonimi), etica negli altri casi. Queste modalità di commento integrativo hanno in comune l’impostazione precettistica che in ambito gastronomico risale alla tradizione ippocratica dei *tacuinum sanitatis*, i cui fondamenti codificati nel *Regimen Sanitatis Salernitanum* sono recuperati da Artusi nel capitolo dedicato ad *Alcune norme d’igiene*.

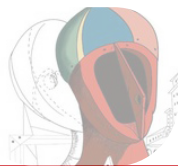
Quanto ai segreti (nell’epoca premoderna «La segretezza, la segregazione, evitano i rischi del furto, dell’imbrattamento, della contaminazione, del veleno»²¹), possono essere sia professionali – «i pasticceri hanno certi loro segreti particolari che non insegnano volentieri» (618), e più in generale «Dove si lavora in grande e con processi che sono un segreto ai profani, l’imitazione zoppica sempre» (619) – sia ‘popolari’:

Metteteli in molle la sera nell’acqua fresca e la mattina unite ai medesimi 7 o 8 marroni secchi e poneteli al fuoco con acqua egualmente fresca entro a una pentola di terra con grammi 3 di carbonato di soda legato in una pezzettina. Questo il popolo lo chiama il *segreto* e serve a facilitare la cottura dei ceci (624).

Segreti tipo questo possono essere tacitamente integrati nella ricetta o inseriti, come qui, in forma di digressione, di suggerimento aggiuntivo alla formula proposta, con la quale condividono l’impersonalità. Ed è proprio Artusi a essere:

l’ultimo trattatista di cucina a menzionare i segreti, cioè quegli espedienti e rimedi escogitati dagli alchimisti-scienziati medievali, rinascimentali e barocchi (Manfredi, Fioravanti, Canale, Auda, Rosselli, Grandi) per curare le più svariate infermità e indisposizioni degli uomini, degli animali e delle piante e per dare tutte le spicciole indicazioni della piccola alchimia domestica nella preparazione, per esempio, di carni, verdure, conserve, sciroppi, gelatine e pozioni varie.²²

Oltre agli alchimisti, ai maghi e agli scienziati, anche i farmacisti contribuiscono a mantenere viva la tradizione dei segreti, e d’altronde un ingrediente come lo zafferano veniva usato prima sia dai tintori sia in farmacologia e solo più tardi in cucina, la farina di riso era disponibile come medicinale emolliente e il lievito di birra, il più utilizzato nella pasticceria domestica, a fine Ottocento era ancora venduto dagli speciali insieme ad altre droghe. Quasi un presagio: Agostino, il padre di Pellegrino, «soprannominato



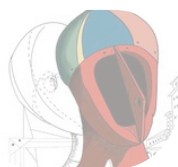
‘Buratèl, di professione [era] droghiere»,²³ anche se la direzione di quel «guazzabuglio di ogni cosa un poco», ricorda Pellegrino, «era affidata alla moglie»,²⁴ la quale da «mamma rispettosa delle antiche usanze di medicina magica fa ingoiare al suo neonato un cuore di rondine crudo perché così, si credeva, il bambino si sarebbe svezzato prima e avrebbe affrontato meglio il cammino della vita». ²⁵ Non è un caso che Amalia Moretti Foggia, debitrice di Artusi quanto ad abilità nello scrivere ricette accattivanti, fosse farmacista per storia familiare (lo erano stati il padre e i suoi avi), e fra i firmatari del questionario dell'indagine statistica che sta alla base della *Guida gastronomica d'Italia* del T.C.I. pubblicata nel 1931 ben 600 erano farmacisti. Del resto, il termine «ricetta» profuma di farmacopea lontano un miglio.

Come i segreti, i proverbi e le affermazioni apodittiche, gli aforismi, le massime, le sentenze, gli epigrammi (fermo restando che distinguere nettamente fra queste forme semplici non è possibile) hanno in comune la postura assertiva e assiomatica dell'ammonimento e la misura breve che li rende facilmente inseribili nel contesto della ricetta, genere per sua natura sintetico, modulare e paratattico.

Nella *Scienza in cucina* i proverbi non solo sono molto presenti (con una densità differente nei vari piatti: il *Migliaccio di Romagna* ne conta addirittura quattro), ma Artusi li inserisce in posizioni di grande evidenza. Distinguendoli con il corsivo, li colloca all'inizio – sin dalla prima edizione il frontespizio reca quattro aforismi di natura proverbiale – e, in *Alcune norme d'igiene*, dopo averne citati diversi, alla fine: «Chiudo la serie di questi precetti, gettati giù così alla buona e senza pretese, coi seguenti due proverbi»,²⁶ dove, come altrove, detti come questi sono definiti tali: «Poi c'è il proverbio: “Tinca di maggio e luccio di settembre”». Spesso di derivazione dialettale, a evocare un mondo contadino («In difetto di cavalli, si cerca di far trottare gli asini», 624), di provincia («*Siena di tre cose piena: di torri, di campane e di quintane*», 619) e urbano («*Bologna la grassa per chi vi sta, ma non per chi vi passa*», 408), sono in italiano ma anche in latino maccheronico («Quando sole est in leone / Pone muliem in cantone / Bibe vinum cum sifone»²⁷), in francese e in inglese, per allargare l'orizzonte. Come noto, l'interesse per gli adagi popolari è confermato dal fatto che Artusi aveva redatto un registro manoscritto intitolato *Proverbi e Modi proverbiali e sentenze*, il serbatoio da cui attingeva per il suo ricettario, uno zibaldone che si chiude con una massima: «L'uomo è l'ultimo anello quindi il più perfezionato della grande catena degli esseri viventi e però è logico il credere che la natura gli abbia serbato la sorte di tutti gli altri suoi confratelli». ²⁸ E proverbi e sentenze possono convivere nella stessa frase: «Il mondo, già si sa, vuole sempre un idolo da adorare [...] *Dammelo morto e poi ne ragioneremo*» (670).

Anche alcune massime sono collocate in posizioni forti, anzitutto a livello macrostrutturale: il verso ariostesco «*Vedi giudizio uman come spesso erra*» apre *La storia di un libro che rassomiglia alla storia di Cenerentola* che inaugura la sesta edizione del 1902, e due citazioni epigrammatiche di Filippo Pananti concludono la breve *Frustata* posta all'inizio della quinta edizione del 1900. Medesima posizione ben in vista anche nell'ambito della singola ricetta: se la *Stiacciata coi siccioli* (596) si apre con un motto, il preambolo aneddótico che precede la *Pasta Margherita* (576) si conclude prima dell'elenco degli ingredienti con una sintetica considerazione sentenziosa circa «la fortuna, la quale, benché dispensi talvolta i suoi favori a capriccio, non si mostra però mai amica agl'infingardi e ai poltroni» (576).

Disseminate nel testo, le massime sono qualche volta d'autore ma più spesso rimandano all'esperienza personale di chi scrive, il che conferisce loro un'affabilità accattivante e persuasiva – «La mia lunga esperienza della vita mi ha dimostrato che l'onestà, nel commercio e nelle industrie, è la più gran virtù per far fortuna al mondo» (748). Una familiarità favorita dal coinvolgimento diretto e amichevole del lettore: «e abbiate sempre presente che il benefico sale è il più fiero nemico di una buona cucina» (521), al quale Artusi cede volentieri la parola: «“È pane da rendere e farina da impastare”, direte voi» (702). Tutte affermazioni fatte però da chi sa anche essere risolutamente assertivo, e quindi autorevole: «avendo la ferma convinzione che al male, quando non ha riparo, per amore o per forza bisogna acconciarvisi e, se è possibile, trarne profitto» (688). Quanto agli aforismi (Artusi usa una volta sola la definizione di



«aforismo», a proposito del detto di Tiberio che apre *Alcune norme d'igiene*), oltre a quello firmato Pananti che condisce la *Stiacciata unta* («Sotto rozze maniere e tratti umili / Stanno spesso i bei cuori e i sensi puri; / Degli uomini temiam troppo gentili, / Quai marmi son lucidi, lisci e duri», (597), «a volte autonomi, a volte legati direttamente all'esposizione della ricetta»,²⁹ valga il campionario fornito da Ruozzi. Senza dimenticare che le «norme d'igiene» sono costituite da «Un elenco di regole di vita modellate su aforismi di antica data, per lo più latini, trasposte in principi di attualità».³⁰

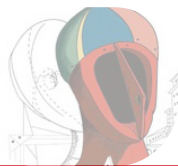
Le divagazioni a dominante narrativa che si richiamano ai modi della personalizzazione rinviano alle cosiddette scritture dell'io, e cioè memorialistica, autobiografia, diaristica, odepiorica e epistolografia, per via delle tante lettere dei corrispondenti di Artusi citate nelle ricette. Mittenti celebri come Lorenzo Stecchetti, noti come la Contessa Maria Fantoni, «ora vedova dell'illustre professor Paolo Mantegazza»,³¹ sconosciuti come la «signora di Parma» Gina Dal Co degli *Anolini alla parmigiana* (54) e anonimi, l'autore della lettera firmata da «un ammiratore».³² Tutti generi caratterizzati da un patto 'di verità' che sancisce la corrispondenza fra chi scrive, il narratore e il protagonista: siamo nel campo delle scritture testimoniali. Nelle ricette, le digressioni a dominante informativa tendenzialmente astratte sono così bilanciate da questi espedienti espressivi 'concreti', cioè a vocazione realistica, con una funzione non didascalica ma pur sempre documentaria, in quanto si tratta di scritture non finzionali. In questo modo Artusi esce allo scoperto, e esibisce sé stesso senza mediazioni.

Naturalmente non sono mancate osservazioni relative all'evidente autobiografismo proiettato nel manuale, ma spesso messo in evidenza con formulazioni suggestive o solo allusive. Anche limitandosi a una sola voce critica, fra le più autorevoli in materia: l'autore «costruisce *La scienza in cucina* come aveva organizzato la sua vita da scapolo»; «Il modo migliore di leggere queste pagine e queste citazioni, è di considerarle autobiografiche nel succo» (con riferimento in particolare a *Alcune norme d'igiene*). E se introdurre le minestre «significava non solo cercare un ricordo personale, la memoria delle proprie origini», «la confezione dell'anguilla [...] rappresenta il passato familiare, il mondo remoto delle valli e i piaceri della tavola»,³³ perché «*La scienza in cucina* è a un tempo un *classico* e una *memoria* di casa».³⁴

La questione si può forse approfondire partendo dalla somiglianza con un primo genere testimoniale, anche se definire *La scienza in cucina* un diario è forse una forzatura. Se però si pensa alla genesi dell'opera e al *modus operandi* di Artusi, ecco che le ricette sono il frutto di una serie di annotazioni in presa diretta redatte 'sul campo' per essere inserite nella prima edizione del ricettario e poi in quelle successive, sempre aggiornate. Un'*editio princeps* e un *work in progress* basati su appunti presi nel corso del tempo, come fosse in un diario preparatorio, un vero e proprio avantesto. A Polesella «L'ostessa si mise all'opera ed io lì fermo ed attento a vedere come faceva a improvvisar questi *risi*»: vista la descrizione dettagliata che ne fornirà nel libro, difficile non immaginare in quella cucina il gastronomo alle prese con carta e penna.

Indiscutibili, invece, le componenti memorialistica, autobiografica (anche nella forma della confessione, e d'altra parte Artusi la sua biografia se la scrive lui) e odepiorica, tramite le quali il *gourmet* scende risolutamente in campo, esprimendosi con il pronome di prima persona singolare 'io', e alludendo a personaggi reali come la sua fida domestica: «La Marietta è una brava cuoca e tanto buona ed onesta da meritare che io intitoli questo dolce col nome suo, avendolo imparato da lei» (*Panettone Marietta*, 604). Come sempre, nel manuale non è possibile tracciare una linea netta di confine fra queste famiglie di testi, che sono accomunate dalla dimensione del ricordo:

Mi ricordo che viaggiai una volta con certi Fiorentini (un vecchietto sdentato, un uomo di mezza età e un giovine avvocato) che andavano a prendere una eredità a Modigliana. Smontammo a una locanda che si può immaginare qual fosse, in quel luogo, trenta e più anni sono. L'oste non ci dava per minestra che tagliatelle, e per principio della coppa di maiale, la quale, benché dura assai ed ingrata, bisognava vedere come il vecchietto si affaticava per roderla. Era però tale l'appetito di lui e degli altri che quella e tutto il resto pareva molto buono, anzi eccellente; e li sentii più volte esclamare: oh se potessimo portarci con noi di quest'aria a Firenze! (71)

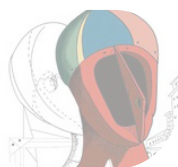


Qui e altrove la reminiscenza riguarda i viaggi (e allora il rinvio è all'odeporica), con in evidenza le località delle varie tappe culinarie: Artusi «ricorda i piatti che ha assaggiato in gioventù, come i risi di Polesella o i maccheroni 'conditi con una balsamella assai delicata' di Napoli, e le tavole cui aveva preso posto da commerciante in viaggio o da agiato signore, come quando si era fatto servire i saltimbocca alla romana nella trattoria Le Venete»³⁵, a Roma.

Nel disegnare la mappa delle tipologie testuali intercettate dalle voci del manuale siamo ora arrivati alle divagazioni a dominante narrativa che si richiamano ai modi e ai generi dell'oggettivazione, dove l'autore torna a nascondersi, travestendosi spesso da narratore. Come ha osservato Ruozzi, «Altra struttura di raccordo fondamentale è quella dell'aneddoto, proprio e di altri, spesso posto a preludio della ricetta»,³⁶ il cui dettato «da prescrittivo si fa narrativo». ³⁷ Quando il contenuto della digressione è riconoscibilmente autobiografico l'aneddotica sconfinava nel gruppo precedente, quello dei generi della personalizzazione non finzionale, per esempio nel racconto della villeggiatura da un amico «sopra un colle amenissimo» (688), nel resoconto di un pranzo in cui viene servito il coniglio, suscitando sconcerto negli ospiti (*Torta di patate*, 641), e soprattutto nel ricordo dell'indigestione dell'estate del 1855 a Livorno, raccontato anche nell'*Autobiografia*, dove il fatto è introdotto così: «Ora per divagare da queste tristi idee narrerò qualche aneddoto mio particolare. Racconto nel mio libro di cucina a proposito del *minestrone*, che nell'anno 1853 trovandomi a Livorno scampai per miracolo del colera».³⁸

Se a essere esposti sono invece sintetici episodi che prescindono da un contenuto soggettivo, il genere si avvicina alla novellistica breve – per rimanere nella Toscana di Artusi si possono ricordare a questo proposito i bozzetti dell'amico Renato Fucini, l'«ameno Neri Tanfucio» citato nelle *Cieche alla pisana* (514), le raccolte di articoli di Yorick (Pietro Coccoluto Ferrigni, conosciuto di persona) e, più di *Pinocchio*, gli «scherzi e macchiette» di Collodi per l'affabile conversare e il bonario umorismo del narratore. È il caso del racconto del pranzo dell'*Oca domestica* (548) e della «novelletta» di Carlino mandato a studiare in una grande città, non per caso collocata in una delle prime ricette, i *Cappelletti all'uso di Romagna* (7), avviata con il consueto *understatement*: «A proposito di questa minestra vi narrerò un fatterello, se vogliamo di poca importanza, ma che può dare argomento a riflettere». Senza contare ricette come il *Riso alla cacciatora* (43), studiato in chiave narratologica (narratore, personaggi, vicenda, spazio, tempo) da Marco Mazzoleni, dove «è l'intero testo che sembra avere – a esclusione dell'ultimo capoverso – proprio il "sapore" di un racconto!». ³⁹ E non mancano narratori di secondo grado: «Racconta la data signora che la sera della vigilia» (654). A variare è anche l'intonazione dell'episodio, proposto quale fatto oggettivo 'serio', a volte faceto – le credenze popolari sul «*Fico di Adamo*» del *Gelato di banana* (766) –, ma pure comico come nella burla dei *Tordi con le olive* (280). Al massimo grado dell'oggettivazione impersonale ecco poi il richiamo a un altro genere ancora: l'aneddoto in forma teatrale, dove la propensione al dialogo evidente in tanti inserti narrativi si impone. La premessa: «Le commedie della cucina, ossia la disperazione dei poveri cuochi, quando i loro padroni invitano gli amici a pranzo (scena tolta dal vero, soltanto i nomi cambiati)»⁴⁰ precede la scenetta dello scambio di battute fra cuoco e padrone.

Nel complesso, le pagine del libro risultano così abitate da una gran quantità di personaggi che ne facilitano il ricordo rendendole amene, dal Don Pomodoro della *Salsa al pomodoro* (125) all'ostessa di Polesella e al negoziante di cavalli che accompagna l'autore a una fiera di Rovigo del *Riso alla cacciatora* (43), al cuoco Cesarino (671) e al giovane servitore mandato «ai bagni della Porretta per vedere se imparava qualche cosa dall'abile maestria dei cuochi bolognesi» (777). Tutte figure reali, spesso identificate genericamente solo dal ruolo (cuochi, negozianti, ostesse), accompagnate però da personaggi più individuati (i tanti lettori e le tante lettrici che hanno fornito ricette accolte nel manuale come Mistress Wood, l'«amabile signora inglese» che fa avere al corrispondente quella delle *Pastine pel the*, 634), ma anche riconoscibili: dalla fida Marietta di casa Artusi ai soggetti indicati con nome e cognome. Sono personaggi famosi (Olindo Guerrini, Felice Orsini), ma non solo: «Avendo un giorno, il mio povero amico Antonio Mattei di Prato



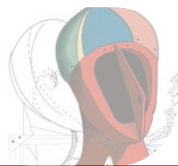
(del quale avrò occasione di riparlare») (576), e ne riparla nella *Stiacciata unta* (597): un pasticcere «bravo, perch'egli aveva il genio dell'arte sua e era uomo onesto e molto industrioso; ma questo mio caro amico, che mi rammentava sempre il Cisti fornaio di messer Giovanni Boccaccio, morì l'anno 1885, lasciandomi addoloratissimo» (597).

«La ricetta può essere introdotta da una nota linguistica o da una favola, che impreziosiscono il dettato del testo»⁴¹ osserva Ruozzi, e anche Capatti ricorda il genere popolare per antonomasia: «Chiamando Cenerentola *La scienza in cucina* tutto rientrava nell'ordine delle fiabe che è l'ordine morale per eccellenza».⁴² Al di là dell'osservazione suggestiva, è proprio da una prospettiva tipologica che la parentela della ricetta con la fiaba emerge chiaramente, e permette di valutare meglio l'operazione che Artusi compie con il suo manuale, valorizzandola. Tenendo presente come al solito la fluidità fra i generi, qui fra apologo e favola:

Educativo e arguto è l'inizio della ricetta del *Risotto coi gamberi*, introdotta da questo celebre apologo, presente in numerose raccolte di favole: Si racconta che una *gamberessa*, rimproverando un giorno la sua figliuola, le diceva: – Mio Dio, come vai torta! non puoi camminare dritta? – E voi, mamma, come camminate? – rispose la figliuola; – posso andar dritta quando qui, tutti, vedo che vanno storti? La figliuola aveva ragione.⁴³

Anzitutto, «l'universo antropologico, di cui la fiaba reca testimonianza»⁴⁴ è la matrice anche della ricetta, visto che «la cucinaria è la più antica forma di cultura popolare»⁴⁵ e che «le pratiche alimentari [...] sono la massima parte delle tradizioni popolari».⁴⁶ Con la «sua particolare sensibilità verso quei piatti locali che, molto modestamente, rappresentavano un patrimonio»,⁴⁷ Artusi partecipa dunque a quel «processo di patrimonializzazione di molti elementi dell'oralità giunti a noi attraverso il gesto e la parola, di generazione in generazione»⁴⁸, e non per niente Mario Soldati parla «dell'incantevole patrimonio di civiltà che il libro dell'Artusi aveva teoricamente immortalato».⁴⁹ Operazione analoga a quella che fanno con le loro raccolte di fiabe Vittorio Imbriani (*La novellaja fiorentina*⁵⁰) e Gherardo Nerucci (*Sessanta novelle popolari montalesi*⁵¹), per rimanere nell'area di provenienza dei testi comune a tutti e tre, la Toscana. D'altronde, se «è impossibile stabilire dove, e quando è nata una fiaba»,⁵² lo stesso vale per le ricette, sottoposte al medesimo trattamento 'd'uso': «Propp ha detto una volta che chiunque ascolta una narrazione popolare è "un potenziale futuro esecutore, che a sua volta – in modo consapevole o inconsapevole – porta nell'opera nuovi mutamenti"».⁵³ E anche quella che, secondo Italo Calvino, è «la proprietà più segreta» della fiaba, vale a dire «la sua infinita varietà ed infinita ripetizione»,⁵⁴ caratterizza la ricetta gastronomica, un'analogia che si ripete da un punto di vista autoriale e per quanto riguarda le fonti. Infatti, come nel caso delle *Fiabe del focolare* in cui gli autori «non sono solo i fratelli Grimm, ma anche le narratrici e i narratori dalla cui voce i Grimm le ascoltarono, e pure coloro da cui essi le avevano ascoltate, e così via tutti gli uomini e le donne che hanno trasmesso questi racconti di bocca in bocca per chissà quanti secoli», la *Scienza in cucina* si può considerare il deposito di un antico sapere fissato in una forma stabile: per Giorgio Manganelli «L'Artusi catturò l'aroma pingue e familiare delle cucine regionali, trascrisse i documenti illeggibili o le tradizioni orali di un volgare frammentato».⁵⁵ Le sue sono appunto fonti orali (spesso in dialetto, come in origine la maggior parte delle fiabe, «accogliendo le ricette locali se trascrivibili in lingua italiana»⁵⁶), manoscritte (le trascrizioni, i suoi appunti, le lettere delle lettrici) e riprese dalla produzione a stampa di riferimento.

E se per la fiaba non esiste un diritto di proprietà, perché la si racconta ma non la si inventa, è lo stesso anche per le ricette: in cucina non c'è alcuna «pratica di valorizzazione economica della fantasia. Non si rincorrono diritti di natura personale (come la paternità) o patrimoniale (come lo sfruttamento economico-commerciale)», tanto che «dal punto di vista giuridico, a tutt'oggi nell'intero pianeta non esiste una definizione unitaria del problema».⁵⁷ A buon conto, «Attento com'è alla questione del diritto d'autore Artusi si guarda bene dal citare esplicitamente i suoi contributori».⁵⁸



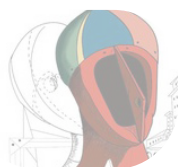
Non diversamente dai suoi colleghi demopsicologi («ma Artusi è il primo a aver raccolto, con questo spirito, testimonianze orali e scritte, traducendole in ricette»⁵⁹), il gastronomo viaggia sul territorio alla ricerca di materiali: «La perlustrazione di un nuovo ambito di ricette comporta una visita alle drogherie, ai negozi di liquori e, solo marginalmente, alle credenze delle case borghesi».⁶⁰ E così, come *Le fiabe italiane* di Calvino, *La scienza in cucina* propone un vero e proprio viaggio in Italia, anche se limitato al Centro-Nord a differenza di quello calviniano che attraversa tutto il Bel Paese. Il paragone è anacronistico ma non infondato, a partire dal metodo. Fatta la raccolta, per lo scrittore ligure «L'atto inaugurale consiste nel mettere ordine, nel riconoscere e catalogare», attitudini quanto mai artusiane, e poi ci sono da «Leggere le fiabe, metterle a confronto, sceglierle, contaminarle».⁶¹ Scrive Calvino: «C'è il problema, mettendo insieme il materiale di raccoglitori diversi, di dare un'unità stilistica e di metodo al libro»; si tratta di un «lavoro di 'unificazione', cioè di scegliere tra le varianti, tradurre dove c'è da tradurre, riscrivere il già scritto»,⁶² proprio quello che fa Artusi con i suoi piatti. E, a proposito dell'insistenza dello scrittore sulla natura combinatoria del suo lavoro, basti ricordare che nel senso comune la cucina è da sempre concepita e praticata come arte appunto combinatoria. «Ma la gran raccolta delle fiabe popolari di tutta Italia, che sia anche libro piacevole da leggere, popolare per destinazione e non solo per fonte, non l'abbiamo avuto»⁶³ constata Calvino. In ambito gastronomico, verrebbe da dire, invece sì.

Scatole cinesi

A tenere insieme i molti ingredienti disposti sulla mappa, spesso compresenti nel singolo piatto, c'è naturalmente il genere ricetta, in quanto fortemente standardizzato e riconoscibile. Una formula rigida, prescrittiva e modulare, coniugata all'imperativo, breve, didascalica, didattica, impersonale e perlocutoria, perciò semplice e chiara, con una 'struttura di base' costituita da una lista di ingredienti e dalle istruzioni per la preparazione.

Prescrizioni di differente lunghezza – da una sola riga come la *Pasta per pasticci di cacciagione* (159): «Per questa pasta vedi il *Pasticcio di lepre* descritto al n. 372» –, e allora per le divagazioni non c'è spazio, a diverse pagine in cui si succedono digressioni d'indole varia: nel *Budino di farina di riso* (659) si leggono riflessioni sull'attualità, *excursus* storici, citazioni letterarie (l'*Odissea*, con tanto di indicazione della versione, quella di Ippolito Pindemonte) e aneddoti. Quanto alla *dispositio* e alla proporzione fra ingredienti, istruzioni e parti 'di contorno', Artusi procede con grande libertà, alternando l'impostazione tradizionale che vede gli ingredienti al primo posto seguiti dalla sezione regolativa, a ricette che li collocano lungo il discorso secondo un principio di varietà che rende imprevedibile l'articolazione di ogni formula, a favore della qualità della lettura. Una lettura a volta sorprendente, come quando – addirittura – «preso dalla *verve* didascalica, Artusi dimentica perfino le ricette: è il caso del 'Pavone' (550)»⁶⁴ e nelle «due ricette per l'anguilla e per lo storione si perde talmente nella descrizione zoologica, che non arriva a dare la ricetta».⁶⁵ Ma al contrario ecco due ricette diverse in una sola (*Pallottole di patate ripiene*, 201), più formule della stessa prescrizione («Vi descrivo tre differenti ricette di pasta frolla per lasciare a voi la scelta a seconda dell'uso che ne farete», 589), istruzioni senza il classico elenco degli ingredienti (*Un uovo per un bambino*, 719) o con tre serie di ingredienti in una sola (*Sformato di savoardi con lo zabaione*, 684).

Chiarita la serie di generi intercettati nelle singole prescrizioni, il loro contenuto, resta ora da scoprire a quale appartenga la raccolta nel suo complesso, il contenitore, e qui si parlerà non più di generi semi ed extra-letterari, ma di tipologie editoriali. Come è ovvio, la *Scienza in cucina* è anzitutto un ricettario – genere d'indole antologica –, del quale sarebbe interessante studiare la tradizione per verificarne il grado di originalità rispetto alle tecniche di sceneggiatura dell'informazione gastronomica qui così efficacemente impiegate. In due direzioni: il debito verso la *Physiologie du goût* di Brillat-Savarin e la funzione di modello che l'opera ha esercitato da questo punto di vista sui ricettari pubblicati dopo il 1891, a cominciare da quelli di Giulia Ferraris Tamburini e di Giulia Lazzari Turco, «la prima delle sue seguaci»⁶⁶ che, dopo aver

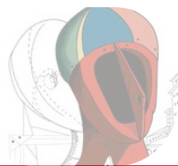


inviato a Artusi suggerimenti molto apprezzati, firma a sua volta diversi libri di cucina. Ma susciterebbe sorprese verificarne l'influenza anche al di fuori della manualistica culinaria, come per esempio in *Vino al vino* di Mario Soldati, davvero notevole.⁶⁷ In quanto ricettario, naturalmente «*La scienza* presenta forti punti di contatto con la letteratura manualistica: del resto era proprio un “Manuale pratico”, uno di quei “prontuari dedicati a quei luoghi nei quali quotidianamente più si manipolano cose: la cucina e la fabbrica” che suggellano, alla fine dell’800, la ‘solidarietà fra parole e cose’».⁶⁸

Oltre all'appartenenza ai generi della manualistica e dei ricettari, *La scienza in cucina* dimostra familiarità con tre tipologie testuali non ‘monografiche’ come queste ma ‘miste’, gli almanacchi (parenti stretti dei lunari), i dizionari (compulsati da Artusi per l'elaborazione della lingua del suo libro, con il *Vocabolario Italiano della lingua parlata*⁶⁹ di Rigutini e Fanfani sempre sotto mano) e le enciclopedie popolari: Camporesi definisce l'opera «una piccola enciclopedia spicciola».⁷⁰ Tutti generi collegati al ricettario non solo morfologicamente (per Manganelli *La scienza* è «un vero vocabolario»⁷¹), ma anche perché costituiscono la fonte di molte digressioni a dominante didascalico-informativo che riprendono il contenuto di parti di almanacchi – per natura strutturalmente frammentati da un punto di vista tematico –, lemmi di dizionari e voci enciclopediche, come segnalato puntualmente da Capatti nella sua edizione rizzoliana dell’«Artusi».

Quanto al primo dei tre generi, «Più che a un manuale, *La scienza in cucina* assomiglia a un almanacco».⁷² A partire da un indizio: Sibillone, il nome di uno dei due gatti ai quali Artusi dedica la prima edizione della sua opera (il gatto è l’«animalino della mia simpatia»⁷³ confessa), è anche il titolo di un almanacco, *Il Sibillone almanacco astigiano*, che prosegue così: *In cui si indicano tutti i Sig. Impiegati e Funzionari pubblici della Provincia e Diocesi d'Asti, e le Persone qualificate dell'uno e dell'altro Foro. Frammessi alcuni squarci di amena poesia, frammenti filosofici, parecchie novelle, e quelli e queste originali. In fronte ad ogni mese vi stanno i numeri probabili per chi giuoca al lotto, ed a suo luogo le opportune astronomiche notizie*.⁷⁴ Al di là di questa curiosa coincidenza, il rimando più evidente e ben presente alla critica richiama un autore che con gli almanacchi igienico-popolari ha fatto la sua fortuna, Paolo Mantegazza, e in particolare all’*Almanacco igienico popolare*⁷⁵ del 1893 dedicato «Al carissimo amico Pellegrino Artusi», in cui ripropone venticinque ricette della *Scienza in cucina* insieme a proverbi e massime, aneddoti, norme igieniche, considerazioni sui cibi e le bevande e *excursus* scientifici, proprio come nel manuale gastronomico dell'amico. *Do ut des*: a sua volta il gastronomo pesca dagli almanacchi dell'antropologo, per esempio dall’*Igiene della cucina*,⁷⁶ primo numero della serie che – a conferma dell'interesse diffuso per il tema – ha un'accoglienza tale «da richiedere subito una ristampa per un totale di diecimila copie in un solo anno; nel 1867 le ristampe sono ben quattro».⁷⁷ Nel complesso, la vicinanza della *Scienza in cucina* al genere è evidente non soltanto nell'eterogeneità dei contenuti, ma anche nell'impostazione accattivante del discorso, nell'alternanza di parti narrative ‘di intrattenimento’ e di istruzioni di carattere pratico, negli almanacchi non di rado informazioni alimentari e ricette gastronomiche.

Ma Artusi attinge pure dal Mantegazza del *Piccolo dizionario della cucina*⁷⁸ (si veda fra i tanti il riferimento al frutto proibito del *Gelato di banane*⁷⁹) e dal *Dizionario d'igiene per le famiglie*⁸⁰ che firma con Neera, costruiti per voci come il ricettario, con cui condividono *in primis* la modalità di lettura, di consultazione, oltre alla varietà degli argomenti trattati, in comune con gli almanacchi. Proprio come le enciclopedie popolari (per Camporesi Artusi è «l'enciclopedista umbertino»⁸¹), e qui torna alla ribalta il senatore erotico: «Le norme generali di igiene che precedono il ricettario [...] rinviano a quelle di poco precedenti di Paolo Mantegazza», alla sua *Enciclopedia igienica popolare. Igiene della cucina*⁸² che reca «in copertina un eloquente aforisma di Brillat-Savarin: “Dimmi come mangi e ti dirò chi sei”. Il testo è pieno di aforismi, a partire dall’*incipit*: “Si mangia perché si vive”. Poi numerosi altri aforismi, precetti, ammonimenti spesso sottolineati con il corsivo».⁸³ Ma Artusi tiene ben presente anche la *Nuova enciclopedia popolare* di Pomba, pubblicata a Torino a partire dal 1841.

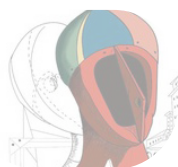


Per altri versi *La scienza in cucina* ricorda invece la guidistica («Se il ricettario è il libro di cucina per antonomasia, la guida gastronomica è l'emblema dei testi di gastronomia»⁸⁴), un altro genere di consultazione con cui ha una parentela genetica: «E sappiano altresì che, a fine Settecento, era estremamente difficile distinguere a Parigi due generi oggi perfettamente disgiunti come il ricettario e la guida gastronomica»⁸⁵. Non per niente «nella sua biblioteca, si ritrovavano guide di città e carte geografiche, ognuna acquistata con un preciso scopo e consultata con la meticolosità di un uomo di affari».⁸⁶ Come ogni guida di successo che richiede continui aggiornamenti e integrazioni, così di edizione in edizione *La scienza in cucina* passa da 475 a 790 piatti, «dopo vent'anni di arricchimenti, aggiustamenti, rifiniture, a stretto contatto con le richieste, i consigli, i suggerimenti dei lettori».⁸⁷ Non «un ricettario normativo, definito una volta per tutte» dunque, perché Artusi «aveva sempre seguito il fiuto e l'esperienza, riflettendo sui viaggi, sui cibi conosciuti nella propria vita, in Romagna, in Toscana, nelle trattorie di Roma...».⁸⁸ E infatti nel suo manuale è disegnato un itinerario italiano, struttura portante delle future guide eno-gastronomiche destinate a grande fortuna.

Oltre alle guide, fra le letture di Artusi c'è anche il *Nuovo galateo*⁸⁹ di Melchiorre Gioia, studiato, come ricorda nell'*Autobiografia*, grazie alle indicazioni del maestro privato Luigi Buscaroli, e di cui la biblioteca del gastronomo conserva una copia. Una lettura per lui probabilmente interessante, considerando che l'articolo terzo del *Nuovo galateo* è dedicato ai *Pranzi*, e al *Cenno storico* seguono *Dovere del padrone che invita a pranzo* e *Doveri dei convitati*, che propongono una serie di suggerimenti di condotta analoghi a quelli disseminati nella *Scienza in cucina* (per esempio: «La miglior salsa che possiate offrire ai vostri invitati è un buon viso e una schietta cordialità»)⁹⁰. Un vero e proprio galateo implicito quello artusiano, dunque, come dimostra fra le tante la lettera di Gina Cherie dal Co, da Milano: «Colgo l'occasione per esprimerle la mia riconoscenza per l'aiuto che ho trovato in lei, specialmente nei primi tempi ch'ero sposa»,⁹¹ aiuto tradizionalmente affidato ai manuali di buone maniere che nelle novelle spose hanno il loro pubblico privilegiato. Ed è suggestiva l'affinità elettiva con il medico Giovanni Rajberti, indicato da Folco Portinari fra gli scrittori indispensabili per inquadrare il lavoro artusiano, non solo in quanto autore di *L'arte di convivare spiegata al popolo*,⁹² ma anche del *pamphlet* filosofico-umoristico *Sul gatto. Cenni fisiologici-morali*.⁹³ Del resto, «Quel che è certo è che sulla tavola si concentrò l'attenzione dei galatei ottocenteschi»⁹⁴.

«Ci conforta la rilettura di Pellegrino Artusi interprete, a cavallo tra Ottocento e Novecento, dell'italica economia domestica» scrive Adrea Segré, e «è evidente che [il ricettario] è entrato a far parte, in alcuni periodi e paesi, di un macrogenere più ampio che è quello della letteratura didattica relativa all'economia domestica»⁹⁵. In effetti, insieme a quello ai galatei il richiamo è appropriato, non solo perché diverse voci della *Scienza in cucina* sono riprese dalle istruzioni della relativa pubblicistica – come il *Lesso rifatto* (355)⁹⁶ e i *Biscotti di famiglia* (572), dolce già presente nel *Manuale di economia domestica o sia guida delle madri di famiglia*⁹⁷ –, ma anche più in generale. Infatti, «nella prospettiva della parsimonia borghese [...] e della norma igienica, alimentare e quale stile di vita, il volume di Artusi può essere visto come un contributo alla disciplina dell'Economia domestica che in Italia va delineandosi alla fine del secolo»,⁹⁸ quando i «testi pensati per addetti ai lavori sono caratterizzati da brevità e stile asciutto, mentre la produzione editoriale per un pubblico casalingo si mostra molto più vicina ai manuali di economia domestica»,⁹⁹ con un importante ruolo nella «definizione di una cucina italiana [che] rientra, nei primi del Novecento, nei progetti di scolarizzazione femminile».¹⁰⁰ In particolare,

i programmi delle scuole elementari del 1899 rappresentarono il primo passo verso la femminilizzazione dell'igiene, intesa come disciplina scolastica, che comprendeva la cura della casa e dei suoi membri, la pulizia e la cura personale e degli abiti, la pulizia e l'ordine degli ambienti, insieme a nozioni di cucina per preparare pietanze sane e economiche.¹⁰¹



A riprova dell'interesse di Artusi per questa produzione c'è infine una lettera autografa datata 21 settembre 1892,

che contiene una serie di suggerimenti generali e particolari sull'edizione del 1891 del *Libro per tutti, repertorio di cognizioni utili nelle diverse occorrenze della vita domestica. Economia domestica e rurale; cucina; ricette; segreti e istruzioni pratiche; regole di etichetta; galateo; ricevimenti, conviti, balli; igiene e medicina familiare; indicazioni di pratica legale e amministrativa; diritti e doveri civili; scienza popolare; giuochi; passatempi istruttivi; arti e mestieri; caccia e pesca; monete, pesi e misure; formulari e tavole per calcolare gl'interessi, ecc.*¹⁰²

Un titolo eloquente, che conferma l'interesse del nostro *gourmandier* per l'economia domestica, e che nella varietà dei contenuti (igiene, medicina, scienza) e dei tipi di discorso che presenta (ricette, segreti, galatei) ci riporta proprio alla natura composita e polimorfa della *Scienza in cucina*. Che da ultimo evoca, seppur alla lontana, il genere della conferenza, riflesso nell'impostazione affabilmente orale e conversevole del suo rivolgersi ai lettori, e non per niente Capatti definisce *La Scienza in cucina* una raccolta di ricette parlate¹⁰³. «In cucina una chiacchiera tira l'altra»¹⁰⁴ osserva l'amico Stecchetti, e Artusi: «Cacciucco! Lasciatemi fare due chiacchiere su questa parola» (455), e così il discorso può procedere liberamente per associazione di idee: «A proposito di fegato d'oca me ne fu regalato uno [...]» (548). La conferenza, un tipo di intrattenimento colto popolarissimo al tempo e a lui ben noto per averne seguite molte con vivo interesse e profitto, non solo culturale: il suo ricettario comincia ad avere successo dopo essere stato apprezzato da Paolo Mantegazza in due conferenze, presente l'autore. Pubbliche lezioni seguite da Artusi con impegno e sollecitudine, tanto da suggerire ai lettori di fare come faceva lui, cioè di:

prender note col lapis e a casa, tanto meglio se subito, ché la memoria è ancor fresca delle cose udite, metterle a pulito svolgendole con qualche ampiezza. Questo esercizio reca doppio vantaggio: obbliga l'attenzione alle parole del professore e procura una buona ginnastica alla mente, la quale si avvezza così a poco per volta al dettare con facilità e al comporre.¹⁰⁵

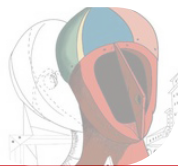
Certo, non sempre il gioco vale la candela: ricordato nel manuale gastronomico e buon conoscente di Artusi, Moritz Schiff, docente di fisiologia comparata a Firenze:

intratteneva i discenti sulla fisiologia della digestione, e bisognava andarlo a sentire, sia pure col solo interesse addosso di potersi regolare, poi, nello scegliere e ingerire il cibo; non certo per apprendere il modo eloquente di presentarlo, perché, più che a un idioma, il parlare del docente assomigliava alla lingua di bue su cui dissertava.¹⁰⁶

Conferenze frequentate anche in compagnia della fida Marietta, che al «Pregiatissimo Sig. Pellegrino Artusi» scrive una cartolina postale da Firenze l'8 luglio 1901, confessando: «per verità mi sono divertita, perché hò potuto assistere à tutto compreso il teatro ieri sera. Il più che mi sia piaciuto e stato la conferenza di Pansacchi; quante volte mi auguravo ci fossio Lei pure».¹⁰⁷ E «proprio nella *Scienza in cucina* rintracceremo il ricordo di quelle conferenze».¹⁰⁸

Ma non è Letteratura (con la elle maiuscola)

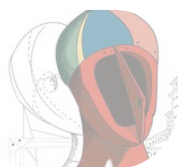
Sarà per la propensione alla modestia – «Pongo fine a questa mia cicalata»¹⁰⁹ –, ma forse pure per la consapevolezza della varietà di generi mobilitati nel ricettario, che Artusi tende a definirlo in modo tradizionale e neutro: «A due de' miei migliori amici dalla candida pelle, BIANCANI e SIBILLONE, dedico questo libro» (la prima edizione si apre così), poi definito spesso «mio libro» e «trattato», composto semplicemente di «articoli» o «ricette». Un libro che ha intrapreso però un'inarrestabile corsa verso una fama imperitura, sancita da una serie di giudizi autorevoli, da una bibliografia critica a dir poco imponente – lo si diceva all'inizio – e da un destino editoriale che ne ha favorito la spinta alla canonizzazione.



Per June di Schino l'opera di Artusi «ha una sua dimensione umanistica»,¹¹⁰ approfondita da Portinari: «due cose sono comunque certe: La prima è che si è venuta man mano accentuando, agli occhi dei lettori più provveduti, la caratura e il valore letterario preminente del libro, la sua appartenenza alla cultura umanistica più che a quella gastronomica».¹¹¹ Un «interesse letterario»¹¹² che per Capaci diventa «schietta predisposizione letteraria»¹¹³ e per Capatti «il formidabile spessore letterario dell'opera».¹¹⁴ Siamo di fronte, insomma, a «Un assoluto bestseller della letteratura italiana» lanciato «nel gran cielo della narrativa di qualità»,¹¹⁵ scritto – parole di un ammiratore, il signor Caccia – dal «gent. Sig. Artusi, il Dante, l'Alfieri, il Carducci della nostra cucina».¹¹⁶ Ma l'opinione è condivisa da ben più accreditati testimoni, a partire dal sodale Mantegazza – «Il vostro non è soltanto un libro di cucina e d'igiene, ma è anche opera d'arte»¹¹⁷ –, e poi Alfredo Panzini (noto buongustaio), che riconosce Artusi quale maestro di lingua, Enrico Falqui, che in modo eloquente intitola un suo articolo *L'Artusi tra i classici*,¹¹⁸ fino a Savinio, Flaiano e Manganelli: «Ho sempre pensato che qualcosa di risolutamente esistenziale spingesse Giorgio a considerare Pellegrino Artusi, araldo della 'scienza in cucina', uno dei massimi prosatori italiani»¹¹⁹ ricorda Nello Ajello. Dunque, «letteratura, sì: ogni ricetta è un racconto, come sa chiunque abbia letto o consultato il volume»,¹²⁰ e la raccolta «un romanzetto»,¹²¹ «una specie di romanzo della cucina»,¹²² anzi il «formidabile romanzo»¹²³ della cucina, come scrive all'autore Leonardo Mordini di Barga (Lucca): «Ho già letto due o tre volte da capo a fondo il suo libro [...] e, noti bene, non come un trattato tecnico, essendo in effetti un incompetente in materia di cucina, ma come si potrebbe leggere un romanzo».¹²⁴ Forse non proprio un complimento per il destinatario, visto che per Marietta «i Romanzi no. Non gli piacevano»,¹²⁵ a conferma di quanto diceva lui: «non sono mai stati nelle mie grazie».¹²⁶

Direttamente, la domanda se l'era posta Ruozzi (che però elude la risposta): «L'Artusi è anche un'opera letteraria? Ha un valore estetico proprio, che supera quello meramente informativo e precettistico? Quanto del suo successo odierno va (giustamente e tanto) attribuito alla geniale riscoperta e riproposta di Piero Camporesi?».¹²⁷ Di fatto, il trattamento editoriale della *Scienza in cucina* ha influito in modo determinante alla sua valorizzazione, alla trasformazione in prodotto artistico di qualità, e il ruolo svolto dal curatore è stato decisivo: all'epoca lo studioso godeva «di consolidati rapporti con la casa editrice Einaudi (e, in particolare, con Daniele Ponchirolì, direttore della collana 'Nuova Universale') che gli consentono di affrontare la sfida di una riproposizione 'alta' del manuale di cucina artusiano», e con ciò «rilanciando la popolarità di Artusi e inserendolo nell'empireo dei grandi scrittori».¹²⁸ Una rendita di posizione editoriale consolidata prima dall'edizione critica progressiva di Capatti, condotta con un'attenzione filologica del tutto inusuale per questo genere di opere, e poi dalla sua edizione nella collana «Classici BUR d.e.l.u.x.e Rizzoli», un volume con apparati eruditi concepito per essere studiato e non certo da usare tra i fornelli. Ed ecco allora *La scienza in cucina* entrare a pieno titolo fra pochi *Libri d'Italia* (1891-2011) di Carlo Maria Ossola (solo dodici) e fra i tanti *Classici che hanno fatto l'Italia* (ben quattrocento) di Frabrizio Govi.¹²⁹

Intanto 'l'Artusi' si continua a vendere, eccome, spesso in edizioni illustrate e corredate da autorevoli paratesti che ne favoriscono l'istituzionalizzazione: lasciando da parte il mondo delle traduzioni, e solo a partire dal Duemila, oltre a Einaudi e Rizzoli (sia come opera singola sia in più volumi nella collana «Superbur classici») lo pubblicano Chimera, Giunti, Vallardi, La nave di Teseo e Demetra a Milano; Emons Italia, Istituto della Enciclopedia italiana, Newton Compton e Bibenda a Roma; Agnelli, Sarnus e Edimedia (anche in versione digitale) a Firenze; RL stampa, Idealibri e Diarkos a Sant'Arcangelo di Romagna, e poi Editrice Compositori di Bologna, Vittorio Maltoni di Forlì, Corraini di Mantova, Crescere di Varese, Francesco Tozzuolo editore a Perugia, Intra a Pesaro, Anguana di Sossano (VI) e UTET di Torino.¹³⁰ Editori grandi e piccoli, con un effetto di traino: spinte dal manuale, escono diverse biografie di Artusi che poco aggiungono alla sua *Autobiografia*. E non bisogna dimenticare la meritoria attività di Casa Artusi nel favorire gli studi e la diffusione di una cultura 'artusiana', con molteplici iniziative (una trentina i convegni organizzati) e grazie a un sito molto *friendly*.



In definitiva, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* è senz'altro un'opera complessa, ma funzionalmente integrata e molto efficace, perché persino ai piani bassi del sistema letterario a pagare non è certo la banalità. «Per cui quando la massaia o il cuoco lo aprono, si trasformano in curiosi lettori e avvertono il fascino accattivante e nobilitante che sprigiona da quelle pagine varie e imprevedibili», e «Per molte persone di casa ha rappresentato l'unica lettura della vita».¹³¹ Lettura popolare, dunque, ma anche borghese e aristocratica, come provano l'estrazione sociale dei mittenti delle lettere che sono state inviate all'autore e soprattutto l'entità del suo successo in rapporto alla consistenza del pubblico nel ventennio artusiano. Una lettura, insomma, più propriamente nazional popolare – Capatti parla di «letteratura domestica»¹³² –, di intrattenimento e istruttiva, ma non letteraria, tanto più considerando proprio i generi che le ricette interpretano e quelli a cui il manuale si può paragonare, appunto semi e extra letterari, non canonici, spesso con una destinazione d'uso e di consultazione. In particolare, l'ambito corretto in cui collocare l'opera è quello della pubblicistica divulgativa, un vastissimo settore della produzione popolare che va ancora studiato. E allora *La scienza in cucina* è in buona compagnia, insieme a altri straordinari best-seller: *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani, *Volere è potere* di Michele Lessona, il *Manuale dell'ingegnere* di Giuseppe Colombo, *Genio e follia* di Cesare Lombroso oltre agli almanacchi – lo abbiamo visto – di Mantegazza e a tanti altri suoi titoli, a partire dal romanzo 'igienista' *Un giorno a Madera*.¹³³ Tutte opere con cui il ricettario di Artusi dimostra imprevedibili analogie, firmate da scrittori di libri per tutti come lui, che all'idea sublime dell'arte per l'arte preferiscono quella corriva dello scrivere per fare.

NOTE

1 Di Renzo 2020: 81.

2 Capatti [s.d.].

3 «È stato per esempio considerato più volte come i ricettari facciano ricorso a diversi sottogeneri discorsivi (resoconti etnologici, romanzi di viaggio, *memoirs*, confessioni, autobiografie, autocelebrazioni, mitologie, narrazioni d'ogni tipo), ossia abbiano differenti pubblici presupposti e diversi tipi di autore. Ci sono ricettari a forma di dizionario e altri tendenti all'enciclopedia, grammatiche (che forniscono le basi) e antologie (che enumerano le varianti)» (Marrone 2016: 49).

4 Capaci 2017: 199.

5 Capatti 2019: 17.

6 Ivi: 121.

7 Zama ([s.d.]).

8 Ruozzi 2007: 5 e 4.

9 Camporesi 2018: XLVIII e XLIX.

10 di Schino [s.d.].

11 Camporesi 2018: LII.

12 Capatti 2012b: 41.

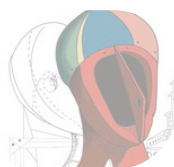
13 Robustelli 2017: 262.

14 *A che servono i ricordi?* 1993: 146.

15 Artusi 2020: 529 n. 12.

16 Tentoni 2020: III.

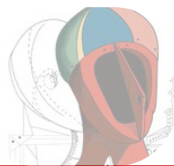
17 Camporesi 2018: LIII.



- 18 Andrini 2012: 10.
- 19 Come qui, d'ora in poi le citazioni delle ricette saranno riprese da Artusi 2020. Nel testo, alla citazione segue fra parentesi il numero progressivo con cui la ricetta è contrassegnata, che permette di individuarla nel manuale.
- 20 Artusi 2020: 379 n. 1.
- 21 Forino 2019: 38.
- 22 Camporesi 2018: XLVII.
- 23 Zama ([s.d.]).
- 24 Artusi 1993: 34.
- 25 Cortesi 2020: 12.
- 26 Idem 2020: 31.
- 27 Ivi: 838.
- 28 Cortesi 2020: 89.
- 29 Ruozzi 2007: 5.
- 30 Artusi 2020: 22.
- 31 Ivi: 34-35.
- 32 Artusi 2020: 648.
- 33 Ivi: 771, 22, 62, e 491-492 n. 55.
- 34 Capatti 2020: XXVII.
- 35 Idem 2017: 17.
- 36 Ruozzi 2007: 6.
- 37 Frosini 2023: 97.
- 38 Artusi 1993: 89.
- 39 Mazzoleni 2016: 88.
- 40 Artusi 2020: [36].
- 41 Ruozzi 2007: 8.
- 42 Artusi 2020: 8.
- 43 Ruozzi 2007: 9.
- 44 Lavagetto 1988: XVII.
- 45 Camporesi 2018: XVI.
- 46 *1903* 1993: 11.
- 47 Artusi 2020: 636.
- 48 Grimaldi 2020: [7].
- 49 Soldati 2006: 210.
- 50 Imbriani 1871.
- 51 Nerucci 1880.
- 52 Lavagetto 2018: XIX.
- 53 Idem 1993: XVI.
- 54 Calvino 1993: 11.
- 55 Manganelli 2006: 183.
- 56 Capatti 2015: 105.
- 57 Salvemini 2020.
- 58 La scienza in cucina e l'arte di allargarsi la vita 2012: 156.
- 59 Capatti 2012a: 8.
- 60 Artusi 2020: 728.
- 61 Lavagetto 1993: XIII.



- 62 I due passi sono citati in Lavagetto 1988: VII.
- 63 Calvino 1993: 8.
- 64 Camporesi 2018: L.
- 65 Geuzebroek, De Voogd 2005: 6.
- 66 Capatti 2016: 86.
- 67 Lo ha dimostrato in modo convincente Rondini 2011.
- 68 Robustelli 2017: 260.
- 69 Rigutini, Fanfani 1875.
- 70 Camporesi 2018: L.
- 71 Manganelli G., *Pellegrino Artusi: La scienza in cucina o l'arte di mangiar bene*, in Idem *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 260. Il passo è citato in Rondini 2011: 38, che in nota aggiunge: «Su questo punto, l'Artusi come vocabolario, si sofferma brevemente Pier Vincenzo Mengaldo, *Laboriose inezie per lettori raffinati* (1986), in *Giorgio Manganelli*, a cura di Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa, "Riga", 2006, p. 252».
- 72 Capatti 2020b: XI.
- 73 Artusi 1993: 61.
- 74 *Il Sibillone. Almanacco Astigiano per l'Anno Bisestile 1820 [...] [1819]*. L'almanacco esce probabilmente a partire dal 1811 ed è pubblicato almeno fino al 1846.
- 75 Mantegazza 1893.
- 76 Idem [1866].
- 77 Rodler 2023: 27.
- 78 Mantegazza 1875.
- 79 «Se fosse vero quel che vi narrano in Oriente, che cioè la banana è il frutto proibito che fu addentato nel Paradiso terrestre da nostra madre Eva, convien dire che essa avesse un buon gusto squisito» (Mantegazza 1882: 21); «Il banano, musa paradisiaca di Linneo, nel suo paese nativo è volgarmente chiamato Fico di Adamo, o Albero del Paradiso terrestre perché il volgo crede che quello fosse il famoso frutto proibito e che le sue ampie foglie abbiano servito a coprire la nudità di Adamo ed Eva dopo il peccato della disubbidienza» (Artusi 2020: *Gelato di banane*, 766).
- 80 Mantegazza, Neera 1881.
- 81 Camporesi 2018: LI.
- 82 Mantegazza 1871. Considerando la pervasività dell'interesse per l'alimentazione e la cucina da parte del senatore erotico, si potrebbe verificare se la *Scienza in cucina* richiami anche altre opere di Mantegazza. Infatti, «*In order to demonstrate the important role that Mantegazza occupies within 19th-century Italian taste theory, I will draw from volumes of his immensely popular Almanacco igienico popolare: Igiene della cucina (1866), Igiene di epicuro (1872), Igiene dei sensi (1874), Piccolo dizionario della cucina (1882), L'arte di conservare gli alimenti e le bevande (1887); as well as the manual Elementi di Igiene (1871), and texts of a more physiological and philosophical nature: La fisiologia del piacere (1880), L'arte di essere felici (1886), and Epicuro: un saggio di una fisiologia del bello (1891)*» (De Feo 2016: 3).
- 83 Ruozzi 2007: 4, n. 8. La citazione è ripresa dall'ottava edizione dell'*Enciclopedia* (Mantegazza 1871), la cui *princeps* è controversa e di difficile datazione. Per esempio, per Giovanni Landucci «Dal 1866 Mantegazza pubblicò l'*Enciclopedia igienica popolare* (diventata nel 1868 l'*Almanacco igienico popolare*)» (Landucci 1977: 110), ma consultando l'OPAC (Online Public Access Catalogue) SBN il risultato è l'inverso: la data congetturale della prima edizione dell'*Almanacco igienico popolare. Anno primo, Igiene della cucina* risulta infatti il 1866 (Mantegazza [1866]), mentre la *princeps* della sua *Enciclopedia igienica popolare. Igiene della cucina* reca la data 1868 (Milano, Brigola). Considerando la quantità di opere e articoli (la *Bibliografia degli scritti di Paolo Mantegazza* di Erasmo Ehrenfreund, «Archivio per



l'Antropologia e la Etnologia», vol. 56, 1926, pp. 11-176 conta la bellezza di 1.418 titoli) e l'attitudine spregiudicata del senatore erotico allo sfruttamento intensivo dei propri testi, l'effettiva differenza fra almanacchi e enciclopedie tende a sfumare.

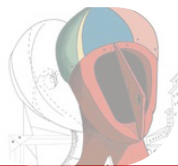
- 84 Marrone 2016: 67.
- 85 Ivi: 49-50.
- 86 Capatti 2012a:7.
- 87 Montanari 2020: 864.
- 88 Capatti 2012b: 27.
- 89 Gioia 1838.
- 90 Artusi 2020: 176.
- 91 Tentoni 2020: II.
- 92 Rajberti 1850-1851.
- 93 Idem 1845.
- 94 Turnaturi 2011: 81.
- 95 Marrone 2016: 50.
- 96 «Questa ricetta fa parte delle istruzioni di economia domestica presenti nella prima edizione» (Artusi 2020: 374).
- 97 *Manuale di economia domestica [...]*1864.
- 98 Forino 2019: 131.
- 99 Gilli 2015: 115.
- 100 Capatti 2020b: XX.
- 101 Lippi 2017: 29.
- 102 La lettera (Archivio storico Giunti Editore, Fondo Barbèra, Raccolta Nigi Curzio, ins. 6423, Artusi Pellegrino) è citata in Bonura 2017: 187. La prima edizione di *Il libro per tutti. Repertorio di cognizioni utili nelle diverse occorrenze della vita domestica* esce a Firenze, presso G. Barbèra Editore nel 1891.
- 103 Il riferimento è all'introduzione di Alberto Capatti in Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, a cura di Alberto Capatti, postfazione di Massimo Montanari, Milano, Rizzoli («BUR»), 2010.
- 104 Artusi 2020: 357 n. 125. Lettera di O. Guerrini a P. Artusi del 26 ottobre 1899.
- 105 Idem 1881: 154.
- 106 Roncuzzi 1991: 140.
- 107 <[Sabatini Marietta | 08/07/1901 | n.1579 | Casa Artusi](#)> (ultimo accesso: 2 novembre 2025).
- 108 Capaci 2017: 195.
- 109 Artusi 2020: 12.
- 110 di Schino [s.d.].
- 111 Portinari 1991: 7.
- 112 Zama ([s.d.]).
- 113 Capaci 2017: 199.
- 114 Montanari 2011: 53.
- 115 Idem 2020: 863.
- 116 Tentoni 2020: I-II.
- 117 Artusi 2020: 853.
- 118 Falqui 1970.
- 119 Ajello 2010.
- 120 Montanari 1997: 77.
- 121 Capatti 2012b: 41.
- 122 Camporesi 2018: XLVIII.



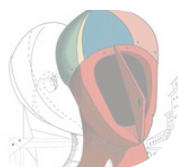
- 123 Tellini 2010: 48.
- 124 <https://www.casartusi.it/it/lettere/1361/?sender_name=Mordini+Leonardo> (ultimo accesso: 2 novembre 2025). Lettera del 21 gennaio 1906.
- 125 Simonetta 1931: 1.
- 126 Artusi 1993: 99.
- 127 Ruozzi 2007: 3.
- 128 La scienza in cucina e l'arte di allargarsi la vita 2012: 174 per entrambe le citazioni.
- 129 *Libri d'Italia (1891-2011)*, a c. di C.M. Ossola, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011; F. Govi, *I classici che hanno fatto l'Italia. Per un nuovo canone bio-bibliografico degli autori italiani*, con un saggio introduttivo di G. Ragone ed una nota di U. Pregliasco, Modena, Regnani, 2010.
- 130 L'elenco è ricavato dalla consultazione del sito <<https://opac.sbn.it/>> (ultimo accesso: 2 novembre 2025) dell'OPAC (Online Public Access Catalogue) SBN. A queste edizioni ne andrebbero aggiunte altre, qui non censite, come quelle pubblicate da Esselunga a Osmannoro (FI) nel 1991 in più volumi, da Edizioni Intra di Milano nel 2021, da Sandit di Albino (BG) nel 2022, da Edizioni San Lorenzo di Reggio Emilia [s.d.], oltre alla coedizione *Artusi2000 con i consigli del dietologo. Le 790 ricette originali di Pellegrino Artusi analizzate da due dietologi amanti della buona cucina: Giuseppe Sangiorgi [e] Annamaria Toti* (Prefazione di Folco Portinari, [una iniziativa «Il Secolo XIX» Giunti], Firenze, Giunti, 1991), alla proposta di Project Gutenberg che offre e-book liberamente riproducibili di libri stampati (nel caso di Artusi la XXV edizione del manuale che «Si vende in Firenze presso Gli eredi di Pellegrino Artusi, via Niccolini 7 - R. Bemporad & figlio, via Cavour 20, 1922») e a altre edizioni che di sicuro si potrebbero aggiungere.
- 131 Camporesi 2018: XLIX.
- 132 Capatti 2012b: 31.
- 133 Lombroso 1864; Mantegazza 1868; Lessona 1869; Stoppani 1876; Colombo 1877.

BIBLIOGRAFIA

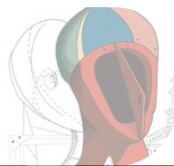
- A che servono i ricordi?* (1993), in P. Artusi, *Autobiografia*, a cura di A. Capatti, A. Pollarini, Milano, il Saggiatore, pp. 119-160.
- Ajello N. (2010), *Il nostro amico Manganelli*, «La Repubblica», 28 maggio, <<https://www.quodlibet.it/recensione/851>>.
- Andrini M. (2012), *Introduzione*, in O. Guerrini, *L'arte di utilizzare gli avanzi della mensa*, Forlì, Edizioni In Magazine, pp. 8-12.
- Artusi P. (1993), *Autobiografia*, a cura di A. Capatti, A. Pollarini, Milano, il Saggiatore.
- Idem (1881), *Osservazioni in appendice a trenta lettere di Giuseppe Giusti*, Firenze, Barbèra.
- Idem (2012), *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Edizione critica progressiva a cura di A. Capatti, Editrice Compositori, Bologna.
- Idem (2020), *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, illustrazioni di A. Majani, a cura di A. Capatti con contributi di L. Tentoni, A. Molinari Pradelli, M. Montanari, Milano, Rizzoli ("BUR").
- Bonura G. (2017), *Pellegrino Artusi e l'editore Barbèra. Un commento autografo a un'edizione barberiana*, in *Il secolo artusiano. Atti del convegno, Firenze- Forlimpopoli 30 marzo - 2 aprile 2011*, a cura di G. Frosini, M. Montanari, Firenze, Accademia della Crusca, pp. [185]-192, <[Z-Frosini Il-secolo-artusiano.pdf](#)>.
- Calvino I. (1993), *Introduzione*, in Idem, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore ("I Meridiani"), pp. 5-53.



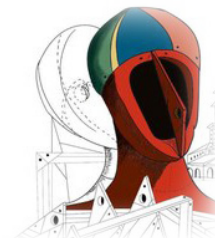
- Camporesi P. (2018), *Introduzione*, in P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie*, Introduzione e note di P. Camporesi, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. [IX]-LXXII.
- Capaci B. (2017), *Da Artusi a Ratatouille. Il ricettario eloquente*, in *Il secolo artusiano. Atti del convegno, Firenze- Forlimpopoli 30 marzo - 2 aprile 2011*, a cura di G. Frosini, M. Montanari, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 193-207, <[Z-Frosini Il-secolo-artusiano.pdf](#)>.
- Capatti A. (2015), *A tavola con Cherubini. Il cantiere*, «Italiano LinguaDue», n. 2, pp. 99-105.
- Idem (2020) *Introduzione*, in Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, illustrazioni di Augusto Majani, a cura di Alberto Capatti con contributi di Laila Tentoni, Alessandro Molinari Pradelli, Massimo Montanari, Milano, Rizzoli ("BUR"), pp. [V]-[XXXV].
- Idem (2016), *Parole parolacce in cucina*, in *L'italiano del cibo. Milano, 30 settembre – 2 ottobre 2015 Atti*, a cura di S. Morgana, D. De Martino, G. Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca [Sesto Fiorentino, Tipolitografia Contini], pp. [83]-90.
- Idem (2019), *Pellegrino Artusi, il fantasma della cucina italiana*, Milano, Mondadori.
- Idem (2012a), *Pellegrinaggio da Forlimpopoli a Firenze*, in *La via artusiana*, Cesena, Prima Pagina, pp. 6-8.
- Idem ([s.d.]), *Quattordici o quindici ragioni per una edizione critica de La scienza in cucina*, <<https://www.casartusi.it/it/>>.
- Idem (2012b), *La scienza in cucina di Pellegrino Artusi in 15 edizioni*, in P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Edizione critica progressiva a cura di Alberto Capatti, Editrice Compositori, Bologna, pp. [13]-58.
- Idem (2017), *Il ventennio artusiano. Cucina e morale spicciola*, in *Il secolo artusiano. Atti del convegno, Firenze- Forlimpopoli 30 marzo - 2 aprile 2011*, a cura di G. Frosini, M. Montanari, Firenze, Accademia della Crusca, pp. [16]-25, <[Z-Frosini Il-secolo-artusiano.pdf](#)>.
- Colombo G. (1877), *Manuale dell'ingegnere civile e industriale*, Milano, Hoepli.
- Cortesi P. (2020), *Il borghese diffidente. Vita e certezze di Pellegrino Artusi*, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio".
- De Feo D. (2016), *Paolo Mantegazza as Didactic Gastronome: Food, Art, Science and the New Italian Nation*, «Humanities» 5, 26, pp. 1-14, <<https://www.mdpi.com/2076-0787/5/2/26>>.
- Di Renzo E. (2020), *Brevi riflessioni antropologiche su La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, «Dada Rivista di Antropologia post-globale», speciale n. 1, *Antropologia del cibo*, pp. 81-95, <<https://dadarivista.com/Singoli-articoli/2020-Dada-speciale-1/05.pdf>>.
- di Schino J., *Artusi, un secolo dopo: il gentiluomo in cucina*, <[Artusi, un secolo dopo: il gentiluomo in cucina - Enciclopedia - Treccani](#)>.
- Falqui E. (1970), *L'Artusi tra i classici*, «Il Tempo», 17 luglio.
- Forino I. (2019), *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*, Torino, Einaudi.
- Frosini G. (2023), *La scienza in cucina di Pellegrino Artusi, un libro rivoluzionario*, in *La cucina italiana fra lingua, cultura e didattica*, a cura di P. Diadori, G. Frosini, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. [92]-98.
- Geuzebroek M., De Voogd P. (2005), *L'Artusi nel paese senza cucina*, pp. [1]-[8] <<https://www.casartusi.it/it/convegni/>>.
- Gilli L. (2015), *Ibridazioni tra cibo e parola: nuove forme di narrazione*, in *La cucina del racconto: linguaggi e culture del cibo*, a cura di F. Petrocchi, Pisa - Roma, Fabrizio Serra editore, pp. 113-122.
- Gioia M. (1838), *Il nuovo galateo Abbreviato ad uso dei giovanetti che studiano la lingua italiana*, Brusselle, Società Meline, Cans e Compagni - Libreria Stamperia e fonderia di caratteri.
- Giorgio Manganelli (2006), a cura di M. Belpoliti, A. Cortellessa, «Riga», 25.
- Grimaldi P. (2020), *Presentazione*, in P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, illustrazioni di A. Majani, a cura di A. Capatti con contributi di L. Tentoni, A. Molinari Pradelli, M. Montanari, Milano, Rizzoli ("BUR"), pp. [6]-8.



- Imbriani V. (1871), *La novellaja fiorentina. Cioè fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare e corredate di qualche noterella*, Napoli, Tip. Napoletana.
- Landucci G. (1977), *Darwinismo e Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Lavagetto M. (1988), *Introduzione*, in I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Giulio Einaudi, pp. [VII]-XXVII.
- Idem (1993), *Prefazione*, in I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Arnoldo Mondadori ("I Meridiani"), pp. XI-XLVII.
- Lessona M. (1869), *Volere è potere*, Firenze, Barbèra.
- Il libro per tutti. Repertorio di cognizioni utili nelle diverse occorrenze della vita domestica* (1891), Firenze, presso G. Barbèra Editore.
- Lippi D. (2017), *Medicina e Gastrosafia nell'opera di Pellegrino Artusi*, in *Il secolo artusiano. Atti del convegno, Firenze- Forlimpopoli 30 marzo - 2 aprile 2011*, a cura di G. Frosini, M. Montanari, Firenze, Accademia della Crusca, pp. [27]-47, <[Z-Frosini Il-secolo-artusiano.pdf](#)>.
- Lombroso C. (1864), *Genio e follia. Prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la R. università di Pavia*, Milano, Giuseppe Chiusi.
- Mantegazza P. (1875), *Almanacco igienico popolare. Anno decimo. Piccolo dizionario della cucina*, Milano, G. Brigola.
- Idem [1866], *Almanacco igienico popolare. Anno primo, Igiene della cucina*, Milano, G. Brigola.
- Idem (1893), *Almanacco igienico popolare. Anno ventesimottavo 1893*, Milano, Fratelli Dumolard Edit.
- Idem (1871), *Enciclopedia igienica popolare. Igiene della cucina*, Milano, Brigola.
- Idem (1868), *Un giorno a Madera. Una pagina dell'igiene d'amore*, Milano, Rechidei e Brigola.
- Mantegazza P., Neera (1881), *Dizionario d'igiene per le famiglie*, Milano, G. Brigola.
- Manuale di economia domestica, o sia Guida delle madri di famiglia nelle cure domestiche contenente tutte le nozioni più utili e più convenevoli per condurre a dovere una casa*, (1864), Livorno, G.B. Rossi.
- Marrone G. (2016), *Semiotica del gusto. Linguaggi della cucina, del cibo, della tavola*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- Mazzoleni M. (2016), *Riso alla cacciatora, una ricetta non prototipica di Pellegrino Artusi*, «La lingua italiana. Storia, struttura, testi», 2016, n. 12, pp. 85-95.
- 1903 (1993), in P. Artusi, *Autobiografia*, a cura di A. Capatti, A. Pollarini, Milano, il Saggiatore, pp. 13-30.
- Montanari M. (2011), *Casa Artusi La storia continua...*, in P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, ristampa anastatica prima edizione 1891, Firenze, Giunti Editore, pp. 53-56, <[Z-CFR Frosini LaScienzaDegliItaliani.pdf](#)>.
- Idem (2020), *Postfazione. Leggere, cucinare, divertirsi*, in Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, illustrazioni di Augusto Majani, a cura di Alberto Capatti con contributi di Laila Tentoni, Alessandro Molinari Pradelli, Massimo Montanari, Milano, Rizzoli ("BUR"), pp. 863-[866].
- Idem (1997), *Una scelta vincente: Artusi e la cucina delle regioni*, in *Pellegrino Artusi e la società del suo tempo*, Comune di Forlimpopoli, Festa artusiana cultura, gastronomia, mostre mercato, spettacolo Prima edizione, Atti del convegno scientifico con spettacolo e uso di cucina, sabato 28 giugno 1997 – ore 9.30 presso la Sala del Consiglio Comunale di Forlimpopoli, con la collaborazione e il contributo della Provincia di Forlì-Cesena e della Regione Emilia Romagna, pp. [77]-80, <<https://www.casartusi.it/it/convegni/>>.
- Nerucci G. (1880), *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Successori Le Monnier.
- Portinari F. (1991), *La Scienza di nuovo in cucina*, in *Artusi2000 con i consigli del dietologo. Le 790 ricette originali di Pellegrino Artusi analizzate da due dietologi amanti della buona cucina Giuseppe Sangiorgi [e] Annamaria Toti*, Prefazione di Folco Portinari, [una iniziativa «Il Secolo XIX» Giunti], Firenze, Giunti, pp. 6-7.



- Rajberti G. (1850-1851), *L'arte di convivare spiegata al popolo*, Milano, Bernardoni.
- Rajberti G. (1845), *Sul gatto. Cenni fisiologico-morali del dottore Giovanni Rajberti*, Milano, Tipografia Giuseppe Bernardoni di Giovanni.
- Rigutini G., Fanfani P. (1875), *Vocabolario Italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera.
- Robustelli C. (2017), La scienza in cucina e la costruzione della lingua unitaria, in *Il secolo artusiano. Atti del convegno, Firenze- Forlimpopoli 30 marzo - 2 aprile 2011*, a cura di Giovanna Frosini e Massimo Montanari cit., pp. [255]-279, <[Z-Frosini Il-secolo-artusiano.pdf](#)>.
- Rodler L. (2023), *Con altre parole. La divulgazione umanistica*, premessa di G.M. Anselmi, postfazione di G.A. Massari, Venezia, Marsilio Editori.
- Roncuzzi A. (1991), *Pellegrino Artusi. Vita e osservazioni sulle opere letterarie sue. Esame della «Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene»*, premessa di G. Artusi, [Nuova edizione], Forlimpopoli, Edizioni dell'Accademia Artusiana.
- Rondini A. (2011), *Il Codice Artusi da Mario Soldati alla casalinghitudine*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VI, 2011, pp. 31-42.
- Ruozzi G., *Sali della vita. Lingua e letteratura nella Scienza in cucina*, in *Atti del convegno su Pellegrino Artusi*, Forlimpopoli, 24 giugno 2007, <<https://www.casartusi.it/it/convegni/>>.
- Salvemini S. (2020), *Se il diritto d'autore (non) entra in cucina*, in «Cook» [supplemento del «Corriere della Sera»], 18 novembre.
- La scienza in cucina e l'arte di allargarsi la vita (2012), in P. Artusi, *Tutto vi dono. Autobiografia del padre della cucina italiana*, a cura di A. Abruzzese, A. Pollarini, Milano, il Saggiatore, pp. [105]-178.
- Il Sibillone. Almanacco Astigiano per l'Anno Bisestile 1820. In cui si indicano tutti i Sig. Impiegati e Funzionari pubblici della Provincia e Diocesi d'Asti, e le Persone qualificate dell'uno e dell'altro Foro. Frammessi alcuni squarci di amena poesia, frammenti filosofici, parecchie novelle, e quelli e queste originali. In fronte ad ogni mese vi stanno i numeri probabili per chi giuoca al lotto, ed a suo luogo le opportune astronomiche notizie* ([1819]), In Asti, Dalla Stamperia Patria di Gio. Battista Massa.
- Simonetta R. (1931), *Parliamo di Pellegrino Artusi*, «Cucina italiana. Giornale di gastronomia per le famiglie e per i buongustai», n. 2, 15 febbraio 1931, p. 1.
- Soldati M. (2006), *Vino al vino*, a cura di S. Ghidinelli, introduzione di D. Scarpa, Milano, Mondadori. Prima edizione: Mario Soldati, *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini*, i tre viaggi in edizione integrale, con 140 fotografie a colori, Mondadori, Milano 1977. Con lo stesso titolo (*Vino al vino*) Mondadori aveva già pubblicato singolarmente i tre viaggi qui raccolti nel 1969, 1971 e 1976.
- Stoppani A. (1876), *Il Bel Paese. Conversazione sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia*, Milano, Tipografia e libreria editrice Giacomo Agnelli.
- Tellini G. (2010), *Letteratura a Firenze. Dall'unità alla grande guerra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tentoni L. (2020), *Artusi, e la ricetta dell'immortalità*, in Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, illustrazioni di A. Majani, a cura di A. Capatti con contributi di L. Tentoni, A. Molinari Pradelli, M. Montanari, Milano, Rizzoli («BUR»), pp. I-[IV].
- Turnaturi G. (2011), *Signore e signori d'Italia. Una storia delle buone maniere*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Zama P., *Artusi, Pellegrino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 4, 1962, <[87](https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-artusi_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)



VIANDANTE TRA I LIBRI

Recensire libri sui giornali

GINO RUOZZI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: gino.ruozzi@unibo.it

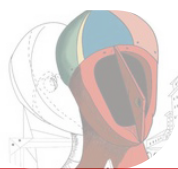
ABSTRACT

L'intervento ricostruisce funzioni, misure e genealogie della recensione libraria nel giornalismo culturale italiano, a partire dal "secondo mestiere" di Montale e dalle forme brevi coltivate da Manganelli, Berardinelli e Pontiggia. Alla luce della trasformazione delle pagine culturali e dei supplementi, il saggio discute la "dura brevità" come vincolo produttivo, l'utile del lettore come criterio etico e l'evoluzione della Terza pagina tra carta e digitale, illuminando continuità e variazioni della critica militante in Italia.

The essay reconstructs the functions, measures, and genealogy of book reviews in Italian cultural journalism, from Montale's "second trade" to the short forms cultivated by Manganelli, Berardinelli, and Pontiggia. In light of the transformation of cultural pages and weekend supplements, it argues that strict brevity can be a productive constraint, that the reader's utility is an ethical criterion, and that the Third page has evolved across print and digital, highlighting continuities and changes in Italian militant criticism.

KEYWORDS

Cultural journalism; book review; italian criticism; third page; Montale; Manganelli; Berardinelli; Pontiggia; newspapers



Difficilissima, come s'è visto, è la posizione dei critici militanti, che non hanno più un'idea e un metodo in comune. Messi dinanzi a una «produzione» mediocre, essi sono obbligati a farsi leggere tra le righe e da ultimo si scoraggiano e perdono ogni fiducia nel loro meccanico compito. Il critico «militante» è però un'invenzione piuttosto moderna. Potrebbe scomparire senza troppi danni.

Eugenio Montale, «Corriere della Sera», 21 luglio 1963 (poi in *Auto da fè*, 1966)

Oggi il prestigio e l'autorità critica sono frazionati tra cento recensori in mezzo ai quali primeggiano Pippo Baudo e Maurizio Costanzo. Chissà se il mio orrore per Emilio Cecchi è giustificato. Luigi Malerba, «La Stampa - Tuttolibri», 17 gennaio 1987 (poi in *Parole al vento*, 2008)

A sessant'anni di distanza, il giudizio di Montale risulta quasi confortante. Da un lato relativizza i giudizi, perché quasi ogni generazione giudica «mediocre» il proprio tempo. Rivisto oggi, quel «mediocre» include libri che sono diventati classici del Novecento; solo per citarne alcuni *l'Isola di Arturo* di Elsa Morante, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, la trilogia dei *Nostri antenati* e *La giornata di uno scrutatore* di Italo Calvino, *Gli occhiali d'oro* e *Il giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani, *Memoriale* di Paolo Volponi, *La tregua* di Primo Levi, *I ventitré giorni della città di Alba* e *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, *La vita agra* di Luciano Bianciardi.

Certo la «produzione» indica il passaggio decisivo alla cultura e alla letteratura di massa, riflesso del boom economico. Che oggi, a sessant'anni di distanza, è moltiplicato. Indica anche il passaggio da una cultura per pochi a una cultura di massa, nel bene e nel male (forse), di cui uno dei momenti decisivi è l'istituzione della scuola media unica con la legge 1859 del 31 dicembre 1962.

Di fronte allo «straripare della letteratura mondiale», Montale non risparmia neppure l'accademia e l'università, nelle quali «il critico si trasforma quasi sempre in un cavillatore e gli argomenti da lui trattati sono spesso insignificanti».¹

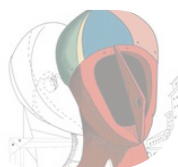
La figura del «mediocre» è centrale nelle opere di Flaiano (dal romanzo *Tempo di uccidere*, 1947) ed è il suo principale contributo alla conoscenza della società di massa, nel passaggio dal fascismo alla repubblica, dalla dittatura alla democrazia, dall'Italia agricola a quella industriale del boom economico, di cui il «mediocre» costituisce appunto l'ossatura fondamentale. È pure la «storia mediana e mediocre» che racconta Bianciardi nella *Vita agra* (1962), quella del cosiddetto «miracolo italiano», in realtà un «miracolo balordo».²

Per quanto riguarda la critica, la critica in assoluto, quella accademica e quella militante, si sono celebrati molti funerali, come per il romanzo. Entrambi hanno perso ogni aura eppure continuano a esserci. La critica naturalmente in posizione ancillare, modesta, di servizio, soprattutto quella che recensisce sui giornali. Giornali di carta e, oggi, soprattutto giornali on line, sempre più numerosi di numero e di tipologie.

Il mio intervento è dedicato ai recensori di giornali, di cui Montale, per il suo noto «secondo mestiere», è stato uno dei più costanti e autorevoli. Per la quantità basti leggere i tre volumi dei Meridiani Mondadori intitolati *Il secondo mestiere*. Scrivere sui giornali è anche un sussidio economico, per alcuni un «mestiere» per altri un'integrazione.

Per alcuni, forse, un'arte. Penso in particolare a Giorgio Manganelli, la cui figura e statura di recensore originale e creativo è diventata negli ultimi anni una delle sue principali attrattive. Giocando, in particolare, proprio sulla inutilità degradante delle recensioni, come sostiene nella quarta di copertina della raccolta di recensioni *Laboriose inezie* (Garzanti, 1986):

Non v'è nulla di più futile della recensione; gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera, gomito di inutili aggettivi, di frivoli avverbi, di risibili sentenze. Ma appunto questa fatuità insolente può fare della recensione un 'genere' letterario più infimo che minore, una ciancia da angiporti, un berlingare senile; e dunque anche alla recensione può spettare una qualche accoglienza nella disordinata, chiassosa piazza dei mestieri letterari, tra il poema epico e l'epigramma, il sonetto caudato e il capitolo in rima. [...] Se la letteratura è un sogno caotico e sfrenato, una città



frequentata da cantafavole, buffoni, prèfiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che il recensore sarà il buffone del buffone, la spalla del grande tragico, la claque del mediatobondo, il parassita del pedante.

Concupiscenza libraria (Adelphi, 2020) è il titolo di una successiva raccolta postuma di recensioni di Manganelli, seguita da *Altre concupiscenze* (Adelphi, 2022) e preceduta da *Non sparate sul recensore* (Aragno, 2018).

Giornalismo culturale è il titolo con cui Alfonso Berardinelli ha raccolto i suoi articoli, per lo più recensioni di libri, apparsi sul «Foglio», «Il Sole 24 ore», «Avvenire», «il Venerdì di Repubblica» dal 2013 al 2020 (il Saggiatore, 2021). Quasi mille pagine. A cui l'anno dopo è seguito *Un secolo dentro l'altro*, che con oltre 350 articoli spazia dal 1990 al 2012, saldandosi cronologicamente al volume precedente.

Berardinelli si immette nella «tradizione del giornalismo culturale», che in Italia «ha raggiunto nel Novecento i suoi vertici con Prezzolini, Gramsci, Gobetti, Savinio, Praz, Montale, Carlo Levi, Moravia, Chiaromonte, Pasolini, Manganelli, Parise, Garboli, La Capria» (*Giornalismo culturale*, «Il Foglio», 18 aprile 2013). Attenendosi, quando i giornali (sempre più raramente) lo consentono, «alla misura aurea delle diecimila battute, dalle quattro alle sei pagine di libro».³

In una prospettiva di più lungo periodo, la tradizione è quella del «saggio», alla quale Berardinelli rinvia apertamente più volte, rifacendosi alle origini di questo genere di scrittura critica e argomentativa; tornando perciò al Cinquecento, al fondamentale passaggio della scrittura d'esperienza inaugurato e sviluppato da Erasmo, Machiavelli, Guicciardini, Montaigne, Bacone. In forme libere e diverse, dagli «adagi» di Erasmo agli «opuscoli» e ai «ghiribizzi» di Machiavelli, ai «ricordi» di Guicciardini, ai «saggi» specificamente detti di Montaigne e di Bacone. Salendo poi, anche in corrispondenza della nascita delle riviste e dei giornali, verso il Settecento, in cui spiccano i saggi di Swift, Voltaire e Algarotti, quelli giornalistici dello «Spectator» inglese di Addison e di Steele (1711-1712) e del «Caffè» milanese dei fratelli Verri e di Cesare Beccaria (1764-1766), le militanti voci illuministiche dell'*Enciclopedia* di Diderot e D'Alembert (1751-1772). Per giungere nel Novecento ai prediletti modelli satirici del giornale «Die Fackel» (1899-1936) di Karl Kraus, ai «Quaderni piacentini» di Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi (1962-1985), a «Diario» ancora di Bellocchio e dello stesso Berardinelli (1985-1993).

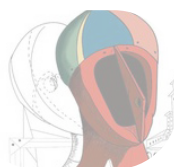
Lettore «con la matita in mano», per Berardinelli la letteratura è confronto critico, talora anche «aggressivo» (sugli esempi di Fortini e Pasolini); richiede un mondo fatto di persone che vogliono parlare e tentare di capire; per questo al sempre più massificato universo odierno dell'industria editoriale egli oppone con nostalgia quello delle riviste, «laboratorio e autocoscienza della letteratura», «critica permanente dell'attualità culturale e politica» (*La fine delle riviste*, «Il Foglio», 6 maggio 2009).⁴ Accanto alle frequenti frecce non mancano generosi «esercizi di ammirazione» per scrittori molto amati quali Saba, Penna e Volponi («l'anti-Calvino della narrativa italiana») e alcuni storici e affezionati «amici» (Franco Cordelli, Giulio Ferroni, Goffredo Fofi). *Plausi e botte* per citare la celebre rubrica e raccolta militante di Giovanni Boine, uscita postuma nel 1918.

Berardinelli parla di misure e battute, che nella scrittura sui giornali sono un parametro obbligatorio. Per alcuni un limite restrittivo, per altri un invito alla concentrazione espressiva. L'elogio dello spazio preciso e «costretto» è compiuto da Gesualdo Bufalino in questo aforisma del *Malpensante* (1987):

Che bellezza, mi chiedono un testo di cinque cartelle, di 60 battute per 25 righe... Non c'è nulla di meglio di una costrizione per accendere la bravura e la voglia. Diffido di chi, per creare, vuole a disposizione un infinito spazio e un eterno tempo. Il più delle volte ne nascono sgorbi.⁵

Il modello è quello tagliente di Karl Kraus, decisivo anche per Berardinelli:

Ci sono certi scrittori che riescono a esprimere già in venti pagine cose per cui talvolta mi ci vogliono addirittura due righe.⁶



La recensione rientra quindi nell'universo delle forme brevi. Inserita sui giornali nelle terze pagine, nelle pagine culturali, negli inserti e supplementi.

In *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925-2009* (Feltrinelli, 2010) Gian Carlo Ferretti e Stefano Guerriero dedicano un capitolo agli «Inserti e supplementi», introdotto da queste considerazioni generali:

Le continue trasformazioni dello spazio culturale del «Corriere della Sera» e della «Stampa-Tuttolibri» rappresentano l'espressione più significativa sia della crisi irreversibile della terza pagina tradizionale, sia dei tentativi e delle difficoltà di adeguarsi alle profonde novità dell'informazione libraria e letteraria. Mentre risposte più funzionali o militanti vengono da altre testate, come «La Repubblica» e il *domenicale* del «Sole 24 ore», «L'Unità» e «Il Manifesto». Va poi detto che soprattutto le pagine culturali della «Repubblica», con il loro prestigio, possono svolgere anche un ruolo di rilievo per il successo editoriale di un'opera, particolarmente nel campo della saggistica.⁷

Oggi 2025 le pagine culturali del «Corriere della Sera» vanno sotto la dicitura «Cultura» nella pagina di sinistra e «Terza pagina» (più in piccolo) in quella di destra; sono collocate al centro del giornale, di solito tra pagina 30 e 40. La «terza pagina» non è quindi reale ma metaforica. Ogni domenica esce il supplemento «La Lettura».

Le pagine culturali della «Repubblica» sono collocate al centro del giornale, sono due e vanno sotto il titolo «Rcultura». La domenica esce il supplemento «Robinson».

Le pagine culturali della «Stampa» sono al centro del giornale, sono due e vanno sotto il titolo «Cultura» (sottotitolo «Libri, Arte, Mostre, Società»). Il supplemento «Tuttolibri», che esce il sabato, festeggia quest'anno i propri 50 anni.

Il supplemento «Domenica» del «Sole 24 ore» ha festeggiato 40 anni nel 2023. Al proprio interno ha anche una specifica «terza pagina».

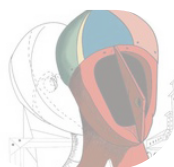
Tra gli altri supplementi «Alias Domenica» sul «Manifesto» e «Agorà» su «Avvenire».

Per un appassionato di libri sono appuntamenti importanti e per me personalmente immancabili. Nelle loro somiglianze e nelle loro diversità documentano e rendono conto del panorama editoriale odierno e mi accompagnano regolarmente, «Tuttolibri» da cinquant'anni.

Collaboro al supplemento culturale «Domenica» del «Sole 24 ore» dal 2012 e scrivo settimanalmente la rubrica di recensioni di narrativa «Penne all'italiana». Secondo uno spazio preciso: 2300 battute. Su richiesta della direzione scrivo anche pezzi più lunghi, di 5-6 mila battute, di carattere tematico. Per tre anni (2021-2023) ho scritto la rubrica «Freschi di stampa», una colonna di quattro recensioni di 250 battute ciascuna.

Come Bufalino ritengo che lo spazio circoscritto sia un'ottima opportunità di concentrazione ed espressione. Non è necessario dire tutto, l'importante è fornire qualche chiave di lettura, sollevare un interesse.

Giuseppe Pontiggia è stato un maestro di concisione e forme brevi: saggi, aforismi, dialoghi, recensioni, articoli di giornale (soprattutto per il «Corriere della Sera», «Panorama», il «Sole 24 ore»). «Mentre allestisce e pubblica *L'isola volante*» (1996), scrive Daniela Marcheschi nell'introduzione al Meridiano delle *Opere*, «da poco più di due anni Pontiggia sta scrivendo le sue recensioni brevi sui classici per «Panorama», con il preciso progetto di trarne un volume. Questo ne accoglie novantanove, più un'introduzione in cui lo scrittore, il lettore, lo studioso e l'intellettuale si fondono in modo mirabile»; per la contenuta dimensione dei testi egli «accetta con consapevolezza la sfida della brevità (a un certo punto davvero vertiginosa), per concentrare ulteriormente la forma saggistica e misurare il proprio lavoro con «quanto un classico può ottenere con la massima economia espressiva; un lavoro sulle parole, un lavoro sui nessi sintattici, un lavoro sulla concisione»».⁸



Oltre che da una predilezione personale, la «concisione» è strutturalmente favorita dal numero limitato delle battute concesse dallo spazio del giornale.

Il libro cui accenna Daniela Marcheschi è *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, uscito per Mondadori nel 1998. All'ampio saggio introduttivo *I classici, una metafora sociale e militare*, seguono le recensioni pubblicate su «Panorama» e sul «Corriere della Sera», tra le 2 e le 3 mila battute. Una misura stringata che rinvia al «poco e buono» del *ricordo* 210 di Guicciardini, più volte richiamato da Pontiggia. Sono recensioni esemplari, che vanno a segno.

Nella comunicazione culturale chiarezza e brevità sono elementi basilari, specie nel «giornalismo culturale». Così scrive Berardinelli nella premessa del proprio *Giornalismo culturale*:

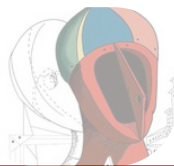
Avevo capito da tempo che il mio genere letterario, quello saggistico, era appunto il più prossimo al giornalismo. Ma quando ho dovuto scrivere articoli come lavoro quotidiano, al punto di non trovare più il tempo e la forza per dedicarmi ad altro, mi sono accorto che i limiti di spazio e la misura breve mi permettevano di sfruttare anche uno dei miei maggiori difetti, l'impazienza, cioè il gusto letterario per la velocità, la varietà e la mescolanza di temi e toni.⁹

Un «minimo ma solido genere letterario» scriveva Manganelli a proposito dei «corsivi», che come i sonetti devono ubbidire alla legge della «dura brevità»: «in cinquanta righe, anche meno, si possono dire alcune cose; ma soprattutto se ne possono accennare molte» (*Antologia privata*, pp. 231-232).¹⁰ È a questa «esigente brevità» che credo si debba attenere una buona recensione, per informare, incuriosire, esprimere un giudizio sostanziale e convincente.

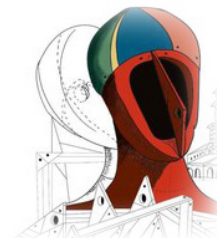
Nella propria cordiale e distintiva concretezza di lettore e scrittore Pontiggia ha amato «l'utile», termine e concetto profondamente lombardo, illuministico, che rinvia a Niccolò Machiavelli e a Cesare Beccaria. Nel diario in pubblico *Prima persona* (Mondadori, 2002) ricorre più volte nei titoli dei «capitoli»: *L'utile della letteratura*, *L'utile del lettore*, *L'utile della recensione*. Quest'ultimo ci interessa ovviamente da vicino, anche perché riguarda uno dei generi distintivi del giornalismo culturale. Il testo risale all'*Album di aprile* del 2002 (sul domenicale del «Sole 24 ore» del 5 maggio). Pontiggia è esplicito: nell'attuale dominante «elusività critica, ondeggiante tra la concentrazione simulata e la distrazione finta», per l'indispensabile utilità e rispetto del lettore sarebbe bene che il recensore fosse infine almeno chiaro in un servizio critico essenziale: «ma il romanzo gli è piaciuto?».¹¹

NOTE

- 1 Montale 1996: 324.
- 2 Bianciardi 2022: 379-380.
- 3 Berardinelli 2021: 63-66.
- 4 Idem 2022: 572-574.
- 5 Bufalino 1987: 83.
- 6 Kraus 1987: 136.
- 7 Ferretti, Guerriero, 2010: 286.
- 8 Marcheschi 2004: LVI-LVII.
- 9 Berardinelli 2021: 21.
- 10 Manganelli 1989: 231-232.
- 11 Pontiggia 2002: 161.

**BIBLIOGRAFIA**

- Berardinelli A. (2021), *Giornalismo culturale. Un'introduzione al millennio breve*, Comitangelo M., Pontremoli G. (a cura di), Milano, il Saggiatore.
- Idem (2022), *Un secolo dentro l'altro. Dal Duemila al Novecento*, Comitangelo M., Pontremoli G. (a cura di), Milano, il Saggiatore.
- Boine G. (1978), *Plausi e botte* (1918), Firenze, Vallecchi.
- Bossaglia R., Ferraris M., Formenti C., Martignoni C. (a cura di) (1996), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano, Bompiani.
- Cicala R., Vodola M. (a cura di) (2025), *Le gazzette di Vassalli. Giornalismo e scrittura sull'attualità*, «nuova corrente», 176, luglio-dicembre.
- Citati P. (2005), *La civiltà letteraria europea. Da Omero a Nabokov*, Lagazzi P. (a cura di), Milano, "Meridiani" Mondadori.
- Curreri L., Pellini P. (a cura di) (2022), *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*, Macerata, Quodlibet.
- De Liso D., Giglio R. (a cura di) (2015), *C'era una volta la terza pagina* (Atti del convegno di Napoli, 13-15 maggio 2013), Firenze, Cesati.
- Dondero M. (a cura di) (2009²), *Scrittori e giornalismo. Sondaggi sul Novecento letterario italiano*, Macerata, Eum.
- Ferretti G., Guerriero S. (2010), *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli.
- Malerba L. (2008), *Parole al vento*, Bonardi G. (a cura di), Lecce, Manni.
- Idem (2009), *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori.
- Manganelli G. (1986), *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.
- Idem (1994), *Il rumore sottile della prosa*, Italia P. (a cura di), Milano, Adelphi.
- Idem (2018), *Non sparate sul recensore*, Torino, Aragno.
- Idem (2020), *Concupiscenza libraria*, Milano, Adelphi.
- Giorgio Manganelli (2022), *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi.
- Marcheschi D. (a cura di) (2017), *Letteratura e giornalismo* (Atti del I Seminario internazionale di Studi tenuto a Lucca il 26-28 marzo 2015), Venezia, Marsilio – Fondazione Dino Terra.
- Eadem (a cura di) (2024), *Letteratura e giornalismo. V: Giornalisti o scrittori?* (Atti del V Seminario internazionale di Studi tenuto a Lucca il 6-7 dicembre 2023), Venezia, Marsilio – Fondazione Dino Terra.
- Mondo L. (2015), *Questi piemontesi. Profili di scrittori italiani tra Otto e Novecento*, Masoero M. (a cura di), Firenze, Olschki.
- Idem (2024), *Caratteri mobili. Le lettere degli scrittori a Lorenzo Mondo*, Fondazione Cesare Pavese (a cura di), Milano, Bur.
- Montale E. (1996), *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 tomi, Zampa G. (a cura di), Milano, "Meridiani" Mondadori.
- Idem (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Zampa G. (a cura di), Milano, "Meridiani" Mondadori.
- Pontiggia G. (1984), *Il giardino delle Esperidi*, Milano, Adelphi.
- Idem (1996), *L'isola volante*, Milano, Mondadori.
- Idem (1998), *I contemporanei del futuro*, Milano, Mondadori.
- Idem (2002), *Prima persona*, Milano, Mondadori.
- Tondelli P.V. (1990), *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani.



VIANDANTE TRA I LIBRI

*Raccontare un Archivio: i documentari letterari
sull'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale
dell'Università di Trieste*

PAOLO QUAZZOLO

Università degli Studi di Trieste
Corresponding author e-mail: quazzolo@units.it

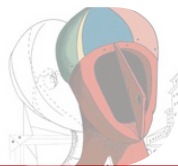
ABSTRACT

L'intervento presenta un progetto di documentari letterari dedicato all'“Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale” dell'Università di Trieste (smaTs), inteso come strumento di *public engagement* capace di trasformare carte, epistolari e immagini in racconto. Dall'esperienza di Archivissima 2021 a Voci, parole e immagini (2022), sono ricostruite le fasi di ideazione, ricerca, scrittura, riprese e post-produzione. L'obiettivo è restituire al pubblico la vitalità dei documenti e mostrare come la mediazione audiovisiva rinnovi pratiche e forme della divulgazione letteraria.

The essay introduces a literary documentary project dedicated to the University of Trieste's “Archive of Writers and Regional Culture” (smaTs), intended as a public engagement tool capable of transforming papers, letters and images into stories. From the experience of Archivissima 2021 to Voices, Words and Images (2022), the phases of conception, research, writing, filming and post-production are reconstructed. The aim is to restore the vitality of the documents to the public and show how audiovisual mediation renews practices and forms of literary dissemination.

KEYWORDS

archives; literary documentary; University of Trieste; audiovisual mediation; dissemination; regional culture



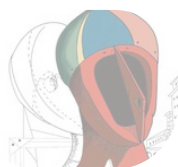
L'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale fa oggi parte dello "smaTs", il Sistema Museale dell'Università degli Studi di Trieste, sorto nel 2004 con la finalità conservare, catalogare, restaurare e valorizzare l'accessibilità alle collezioni e ai materiali di valore museale conservati all'interno dell'Ateneo. Esso si propone inoltre di contribuire alla divulgazione culturale attraverso le attività di Terza Missione-Impegno Pubblico e Sociale dell'Ateneo. Tra i suoi obiettivi, vi è anche quello di evitare la dispersione di materiali e strumenti di ricerca utilizzati nel tempo, nonché la catalogazione digitale delle opere d'arte frutto di donazioni e acquisizioni, tramite la realizzazione di percorsi narrativi e secondo una consultazione che fa uso anche di innovative modalità interattive.

Del Sistema museale dell'Ateneo triestino fanno oggi parte, oltre al citato Archivio degli Scrittori, anche la Pinacoteca in cui sono esposte le opere acquisite a seguito dell'esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea tenutasi all'Università nel dicembre del 1953; l'Herbarium con collezioni botaniche e di muschi-licheni; il Museo-Collezione di Mineralogia e Petrografia, in cui sono presenti alcune collezioni di minerali e rocce nonché materiale mineralogico-petrografico; il Fondo Gaetano Kanizsa che raccoglie le opere scientifiche e artistiche di uno dei protagonisti della psicologia sperimentale; infine le strumentazioni scientifiche di medicina, ingegneria e fisica.

L'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale nasce da una donazione che l'Associazione denominata "Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale" fece all'Ateneo triestino nel 2012. Sorta nel 1992 per volere di un gruppo di docenti dell'allora Dipartimento di Italianistica e Discipline dello Spettacolo della Facoltà di Lettere, l'Associazione si proponeva di promuovere la raccolta e la conservazione di manoscritti, pubblicazioni, documenti e ogni altro materiale relativo alla vita culturale, artistica e letteraria, soprattutto con riferimento alla regione Friuli Venezia Giulia. Un particolare riguardo venne riservato alle opere manoscritte degli autori nati e operanti nell'ambito del territorio regionale inteso in senso ampio, costituendo inoltre una biblioteca specializzata di testi e studi relativa all'attività degli autori stessi. Nei primi vent'anni di attività, l'Associazione, che ha visto la sua anima nella figura di Elvio Guagnini, docente di Letteratura italiana presso l'Ateneo giuliano, si è fatta anche promotrice di ricerche e studi – finanziati mediante borse di studio –, pubblicazioni, convegni, conferenze e soprattutto ha realizzato mostre annuali dedicate a singoli autori o a tematiche presenti nelle collezioni dell'Archivio, promuovendo così un'attività di divulgazione dei beni da essa custoditi presso il grande pubblico.

Collocato presso la sede del Dipartimento di Italianistica e Discipline dello Spettacolo dell'Università di Trieste, l'Archivio sorse attorno a un consistente nucleo originale frutto della donazione di Letizia Fonda Savio, la figlia di Italo Svevo, all'interno del quale si trovano numerosi e diversificati beni: quanto rimane della biblioteca del grande letterato, dipinti, stampe, disegni, carte geografiche, diplomi, ritratti, vignette satiriche, spesso opera di artisti che furono amici di Svevo, come Arturo Fittke, Vittorio Bolaffio, Enrico Fonda, Tullio Silvestri e Carlo Wostry. Sono inoltre conservati alcuni volumi illustrati con disegni dall'architetto Pietro Nobile: tra questi i progetti per la chiesa di Sant'Antonio Nuovo.

Al nucleo originario si sono successivamente aggiunti numerosi fondi documentali di scrittori giunti all'Archivio tramite donazione degli stessi o dei loro eredi. Tra questi Elio Bartolini, Oliviero Honoré Bianchi, Francesco Burdin, Manlio Cecovini, Bruno Chersicla, Francesco de Grisogono, Fabio Doplicher, Enrico Elia, Ferruccio Fölkel, Gerti Frankl Tolazzi, Geda Jacolutti, Lalla Kezich, Vito Levi, Marisa Madieri, Claudio Magris, Biagio Marin, Adriano Mercanti, Vladimiro Miletto, Elody Oblath, Scipio Slataper, Giani Stuparich, Giuseppe Amedeo Tedeschi, Fulvio Tomizza, Giorgio Voghera. Tutti questi fondi custodiscono numerosi manoscritti e dattiloscritti che rivelano, attraverso annotazioni, cancellature e varianti, le pratiche di scrittura dei loro autori. La documentazione presente in ogni fondo, che comprende anche epistolari, diari, appunti, testi a stampa, svela inoltre una preziosa trama – non sempre immediatamente visibile – delle relazioni intercorse fra ogni singolo personaggio e gli altri intellettuali, restituendo così l'immagine di un contesto culturale molto articolato.



L'Archivio conserva inoltre alcune biblioteche personali di autori come Dario de Tuoni, Antonio Fonda Savio, Bruno Maier, Manlio Malabotta, Scipio Slataper, Italo Svevo, Giorgio Voghera. Si tratta di libri antichi, volumi in edizioni pregiate italiane e straniere, opuscoli e riviste, pubblicazioni rare. Le biblioteche personali sono particolarmente interessanti perché rivelano gli interessi degli intellettuali che diedero vita ai singoli fondi, il loro percorso formativo e i rapporti che ebbero con la terra di appartenenza, rappresentando un insostituibile punto di riferimento per gli studiosi.

Le collezioni dell'Archivio sono infine completate da un cospicuo patrimonio artistico costituito da dipinti, stampe, disegni, ritratti, vignette satiriche, giunti all'Università tramite successive donazioni di opere di artisti quali Guido Cadorin, Ugo Carà, Bruno Chersicla, Vittorio Coccever, Romeo Daneo, Filippo de Pisis, Adolfo Levier, Marcello Mascherini, Dino Predonzani e la figlia di Saba, Linuccia.

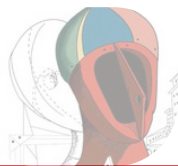
Nel 2012, anche a seguito della riforma universitaria che aveva portato alla soppressione delle Facoltà e a una nuova configurazione dei vecchi Dipartimenti¹, l'Associazione decise di procedere a una donazione del proprio patrimonio in favore dell'Ateneo Triestino. Venne quindi firmato un contratto in base al quale l'Associazione faceva confluire il proprio patrimonio tra i beni dell'Università degli Studi di Trieste, affinché questo fosse collocato all'interno del Sistema museale d'Ateneo il quale, grazie a risorse e competenze specifiche, meglio avrebbe potuto favorire le procedure inventariali, di catalogazione, di conservazione e di fruibilità dei beni. In base al contratto, l'Università si impegnava per un periodo di dieci anni a utilizzare il patrimonio dell'Associazione per finalità esclusivamente culturali e scientifiche e a non cederlo né a titolo oneroso né gratuito. L'Associazione, da parte sua, si impegnava a mantenere operativo l'Archivio, promuovendo ricerche, studi e mostre sui materiali in esso contenuti, nonché agevolando eventuali nuove donazioni. I beni vennero affidati per la custodia al Dipartimento di Studi Umanistici, mentre l'accesso e l'utilizzazione scientifica dei materiali custoditi sarebbero stati regolati secondo procedure stabilite di comune accordo tra il Legale rappresentante dell'Associazione e il Coordinatore scientifico del Sistema museale d'Ateneo.

Nel 2022, allo scadere del contratto decennale, il patrimonio è passato in modo definitivo all'Ateneo, mentre è stata sottoscritta una nuova Convenzione tra l'Università e l'Associazione, a seguito della quale l'Associazione stessa si impegna, laddove possibile, a promuovere lasciti di rilevante interesse storico-scientifico-culturale, facendosi da tramite tra i potenziali donatori e l'Università; l'Associazione si impegna inoltre a proporre all'Ateneo lo svolgimento di attività scientifiche e di divulgazione relative ai beni custoditi nell'Archivio, nonché a svolgere attività di consulenza scientifica riguardo all'acquisizione, alla conservazione, all'utilizzo e alla divulgazione dei beni fatti acquisire, per suo tramite, al patrimonio dell'Università.

L'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale continua quotidianamente ad accogliere nuove donazioni al fine di preservare i beni dalla dispersione, renderli disponibili per lo studio e la ricerca nonché promuoverne la conoscenza con iniziative di divulgazione sul territorio. Per la ricchezza e il valore del patrimonio in esso custodito, nonché per le attività svolte, l'Archivio è stato dichiarato di interesse culturale da parte del Ministero della Cultura e pertanto è soggetto alla tutela della Soprintendenza Archivistica del Friuli Venezia Giulia.

La vita e l'utilità di un Archivio letterario sono possibili solo se questo è costantemente accessibile agli studiosi, agli appassionati e, più in generale, all'intera comunità. Ma la sua esistenza, più facilmente nota tra gli studiosi, può essere manifestata al grande pubblico solo attraverso mirate operazioni di divulgazione: non a caso l'Associazione che per tanti anni ha gestito i beni dell'Archivio, si è sempre spesa nella realizzazione di mostre accompagnate da relativi cataloghi capaci di portare a conoscenza della cittadinanza gli autori, le loro opere e soprattutto gli svariati documenti, quasi sempre inediti, che testimoniano l'attività degli scrittori.

Dal canto suo, l'Università di Trieste ha promosso, attraverso l'attività di docenti appartenenti al Dipartimento di Studi Umanistici, una serie di attività volte a gestire in modo sempre più articolato il



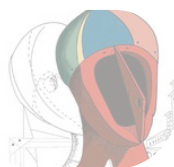
patrimonio dell'Archivio. In tale senso, al fianco delle mostre e delle recenti digitalizzazioni realizzate in occasione del centenario dell'Università triestina (2024), alcuni studiosi hanno progettato e realizzato una serie di video letterari volti a raccontare al grande pubblico, con un linguaggio divulgativo, la storia dell'Archivio e a presentare le raccolte in esso contenute.

Raccontare un archivio attraverso un documentario letterario significa utilizzare i documenti, i materiali e le testimonianze in esso custoditi non solo come una semplice fonte di informazione, ma come una base narrativa per raccontare una storia più ampia e coinvolgente. In questo senso l'archivio viene presentato non come un luogo ove "si accumulano documenti polverosi", quanto piuttosto come un organismo vivo, che racchiude al suo interno storie di vite, percorsi culturali e sociali, intrecci artistici, di cui si vuole valorizzare la funzione di memoria culturale. Il termine "letterario", che qualifica questo genere di docufilm, non è riferito tanto ai beni custoditi all'interno dell'archivio – ossia le opere letterarie – quanto soprattutto al modo con cui si desidera narrare la storia. Quindi non una esposizione didascalica o aridamente storica, quanto piuttosto un linguaggio evocativo, capace di dare significato profondo alle immagini che lo accompagnano. Se il focus è puntato su un autore, il documentario dovrà narrarne la vita attraverso le sue carte, i manoscritti e i dattiloscritti, gli epistolari e gli appunti, cercando di unire i vari frammenti per ricostruire in modo organico ed emozionante la storia personale, i rapporti con altri artisti, il contesto storico e sociale in cui si è mosso l'autore.

Il documentario letterario, la cui diffusione può avvenire in modo molto capillare attraverso numerose piattaforme, consente di portare a un pubblico alquanto vasto documenti un tempo noti solo a studiosi e ricercatori. Il potenziale visivo e sonoro diviene un mezzo estremamente efficace per mostrare documenti originali quali manoscritti, fotografie, oggetti di vario genere spesso inediti e sconosciuti al grande pubblico. La presenza di interviste e testimonianze, la voce narrante di un esperto, la lettura di brani affidati ad attori professionisti, rendono il racconto estremamente efficace, facendo sì che il documentario letterario non si limiti semplicemente a "mostrare" l'archivio, quanto piuttosto a "dare voce" ai suoi documenti, rivelandone l'importanza soprattutto sul piano umano e culturale.

Partendo da questi presupposti, il primo documentario letterario sull'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale è stato realizzato in occasione del "Festival degli Archivi", la manifestazione promossa ogni anno da Archivissima, cui l'Archivio triestino ha partecipato nel 2021 con un cortometraggio dal titolo *Generazioni di frontiera*². L'idea, promossa dall'allora Coordinatore scientifico dello smaTs, prof. Paolo Quazzolo e dalla prof.ssa Sergia Adamo³, ha coinvolto il fondatore dell'Archivio prof. Elvio Guagnini, l'archivista del Sistema Museale d'Ateneo dott.ssa Maria Cristina Pinzani, nonché gli stessi ideatori del documentario. Il video è stato prodotto da BorderStudio, una realtà triestina specializzata nella realizzazione di video culturali.

L'idea sulla quale poggia questo documentario letterario è quella di illustrare la ricchezza delle raccolte di un Archivio che è geograficamente collocato in una regione di frontiera, al confine con il mondo dell'Est, ma anche al crocevia di culture e di esperienze letterarie molto diversificate. Il cortometraggio quindi si concentra non solo sul patrimonio che abbraccia quella che è considerata l'epoca d'oro della letteratura e della cultura triestina – collocabile cavallo tra Otto e Novecento –, ma narra anche la storia delle generazioni successive, giungendo così alla nostra contemporaneità. Girato sia all'interno della sede dell'Archivio sia in esterni, il documentario, attraverso le narrazioni incrociate dei quattro protagonisti, illustra la ricchezza delle raccolte e la complessità del patrimonio custodito, specchio di una cultura, quella triestina, spesso anticipatrice, fortemente interconnessa con l'Europa, formata da tante identità che hanno dato luogo a costanti confronti e conflitti. Ma anche una cultura che ha visto alternarsi diverse generazioni, non sempre tra loro allineate proprio perché espressione di un territorio culturalmente complesso e spesso difficile da cogliere nella sua intera complessità. Il documentario inoltre vuole mettere in luce come le carte, necessariamente legate ai singoli fondi e alla personalità artistica di chi le ha prodotte, in realtà



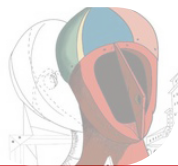
non costituiscono mai mondi separati, ma in qualche modo “parlano” tra di loro, facendo scoprire allo studioso o al semplice visitatore, che in realtà gli intellettuali non vivono mai isolati, fanno piuttosto parte di una comunità culturale in cui le idee circolano spesso vorticosamente, creando un gioco articolato di riflessi e rimandi cui partecipano non solo le grandi personalità, ma anche i cosiddetti “minori”.

Un progetto di divulgazione più articolato è stato quello realizzato nel 2022, grazie a un finanziamento ottenuto dalla Regione Friuli Venezia Giulia, intitolato *Voci, parole e immagini dall'Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale*, a cura, ancora una volta, di Paolo Quazzolo e Sergia Adamo⁴. L'iniziativa, che ha coinvolto nella fase di realizzazione anche un gruppo di studenti, mirava a presentare, divulgare e far conoscere al pubblico il patrimonio conservato presso l'Archivio degli Scrittori, attraverso la produzione di alcuni documentari letterari da diffondere a livello regionale, nazionale e internazionale.

La realizzazione di questo articolato progetto – il cui percorso si è sviluppato nell'arco di circa due anni – ha seguito un iter piuttosto complesso, suddiviso in varie fasi, nel corso delle quali si è dedicata particolare attenzione all'approccio narrativo e alla tipologia dei materiali d'archivio che si sarebbero voluti utilizzare. Una prima fase di “pre-produzione” ha riguardato l'ideazione e la ricerca. Si è dunque affrontato un percorso volto a individuare, tra i molti fondi presenti nell'Archivio, quelli più idonei a un racconto per immagini. Questa fase ha coinvolto principalmente un gruppo di studenti del Dipartimento di Studi Umanistici ai quali è stata proposta una formazione archivistica con lezioni tenute da docenti universitari e da esperti della Soprintendenza Archivistica del Friuli Venezia Giulia. In un secondo momento gli studenti hanno potuto partecipare a una serie di incontri a cura di Trieste Film Festival e della Friuli Venezia Giulia Film Commission, enti partner del progetto, nel corso dei quali esperti videomaker hanno affrontato i temi dell'ideazione, della produzione e della postproduzione di un documentario letterario. Una volta identificati i fondi, si sono cercati di evidenziare gli aspetti inediti sui quali puntare, si è svolta una approfondita analisi e selezione dei documenti da mostrare, si sono svolte ricerche anche su altri archivi cittadini per confrontare e integrare tra loro le informazioni reperite. Alla fine di questa prima fase sono stati identificati quattro fondi da valorizzare, scelti sulla base sia della personalità artistica e culturale cui fanno riferimento sia della particolare diversificazione che caratterizza ciascuna raccolta: il Fondo Gerti Frankl Tolazzi, il Fondo Antonio Fonda Savio, il Fondo Elody Oblath e il Fondo Tullio Reggente. In questo modo è stato possibile conferire ai documentari un forte carattere rappresentativo dell'intero Archivio, in quanto le raccolte interessate ricoprono un arco temporale piuttosto ampio, sono molto ricche di documenti di varia tipologia e soprattutto propongono personaggi e tematiche molto diversi tra loro, spaziando dall'editoria alla fotografia, dal collezionismo alle arti figurative, dalla memorialistica alla storia personale dei protagonisti. In questo modo i prodotti finali, nel loro insieme, si sono dimostrati particolarmente efficaci nel restituire un'immagine completa e variegata dei beni custoditi all'interno dell'Archivio.

Una seconda fase è stata quella della “scrittura”, ossia dell'elaborazione della sceneggiatura. Gli studenti, guidati dai docenti e da alcuni professionisti, hanno steso una prima bozza delle sceneggiature, che prevedevano la partecipazione sia di attori professionisti, cui era affidata la lettura di alcuni passi letterari, sia la presenza di alcuni studiosi ai quali era affidato il compito di presentare i personaggi e i relativi fondi, anche attraverso preziose testimonianze. Sono inoltre stati selezionati in modo definitivo tutti i materiali che sarebbero comparsi durante le riprese e si è operata la scelta delle location ove ambientare i singoli documentari.

La terza fase è stata quella della “produzione”, ossia delle riprese vere e proprie. Queste sono state affidate ancora una volta a BorderStudio e hanno visto la partecipazione di due attori del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, partner del progetto: Maria Grazia Plos e Adriano Giraldi. Ai quattro fondi prescelti sono stati abbinati quattro specialisti, che già in passato avevano avuto modo di approfondire lo studio di ciascuno dei personaggi presentati; presenza ricorrente è stata infine quella della dott.ssa Maria Cristina



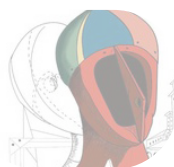
Pinzani, cui è stato affidato il ruolo di condurre lo spettatore attraverso le carte dell'Archivio. Fondamentali, in questa fase, le location, diverse per ciascun docufilm, ma sempre intrecciate con le immagini sia dei documenti sia degli ambienti stessi dall'Archivio.

La fase finale della "post-produzione" è stata affidata interamente ai professionisti di BorderStudio i quali hanno fornito ai responsabili del progetto versioni di prova dei singoli documentari, che sono state via via corrette e modificate sino a ottenere il prodotto definitivo.

Il primo docufilm, dal titolo *Tullio Reggente. Una vita a piè di pagina*, è stato affidato alla voce narrante di Elvio Guagnini, il fondatore dell'Archivio degli Scrittori, ed ha trovato location all'interno del Centro stampa dell'Università di Trieste. Editore e saggista, Tullio Reggente è vissuto a Trieste e a Cervignano. Il documentario illustra come gli interessi di saggista e di organizzatore culturale fossero stati orientati, oltretutto su tematiche di estetica e di critica d'arte, anche su argomenti di storia culturale triestina e regionale. Animatore della rivista e della casa editrice "L'Asterisco", Reggente ha ideato dei volumi che possono essere considerati delle autentiche opere d'arte, invenzioni fantasiose che solo le immagini del docufilm riescono a restituire con grande immediatezza e fascino.

Il secondo video, dal titolo *Elody Oblath. Occhi verdi, voglia di scappare dal nido*, ha avuto quale presentatrice Anna Storti Abate, che è stata docente di Letteratura italiana presso l'Università di Trieste e studiosa di questa complessa figura femminile. La location scelta in questo caso è stata una delle sale della Biblioteca del Dipartimento di Studi Umanistici. Elody fu personalità emblematica della Trieste primo novecentesco, sebbene talora sia rimasta nell'ombra degli scrittori con cui entrò in stretto rapporto: Scipio Slataper con cui intrattenne un fitto epistolario, e Giani Stuparich che fu suo marito. Il documentario, attraverso una ricca selezione di immagini, sottolinea il temperamento irrequieto, facile agli entusiasmi così come allo sconforto, di Elody: una donna all'eterna ricerca di un ideale che però sembra sempre sfuggirle. Strumento privilegiato attraverso il quale la scrittrice ha esercitato una sorta di scavo interiore, è stato il ricchissimo epistolario, conservato presso l'Archivio e protagonista delle riprese, ove Elody riversa tutto il suo mondo interiore e la sua visione della realtà.

Il terzo documentario è intitolato *Antonio Fonda Savio. Collezionismo d'autore*, ed è dedicato a colui che fu marito di Letizia Svevo. A illustrare questo ricchissimo fondo da cui partì la storia dell'Archivio, è Nicoletta Zanni, già docente di Storia della critica d'arte presso l'Università di Trieste. Nella suggestiva cornice del Museo Revoltella, sullo sfondo delle collezioni d'arte, la docente ricorda la figura d'altro profilo civile e morale di Fonda Savio, promotore della cultura italiana in una città di confine, politico, militare, collezionista appassionato. Le immagini che scorrono lungo il documentario mostrano il ricco patrimonio iconografico, ma anche ritratti, volumi preziosi, foto d'epoca – tra queste particolarmente interessanti quelle che mostrano gli interni di Villa Veneziani e la famiglia Svevo –, che vanno a costituire uno dei fondi più significativi dell'Archivio. Un racconto, quello contenuto in questo docufilm, capace di rivelare al grande pubblico una figura chiave della cultura triestina, forse non sufficientemente valorizzata. L'ultimo documentario, dal titolo *Gerti Frankl. Ritratto di Signora*, è dedicato a una delle figure più singolari di cui l'Archivio abbia accolto l'eredità. Gerti non fu narratrice, poetessa o pittrice, bensì donna di cultura, appassionata fotografa, ma soprattutto amica di tutti i più importanti intellettuali del suo tempo. Fu lei la musa ispiratrice della lirica *Il carnevale di Gerti* di Eugenio Montale. A parlare di questa interessante figura femminile è la dottoressa Waltraud Fischer, che ha studiato a lungo i materiali appartenenti a questo fondo. La location, quasi obbligata, è stata uno dei caffè storici di Trieste, il San Marco. Nata a Graz, trasferitasi a Trieste dopo le nozze con Carlo Tolazzi, Gerti si pose al centro di un vasto universo intellettuale, divenendo amica di Bobi Bazlen, di Linuccia Saba, di Aurelia Benco, di Giani Stuparich e, più tardi, durante la permanenza a Firenze, dei coniugi Marangoni e di Montale. Fu una foto – custodita in Archivio – che Gerti fece alle bellissime gambe di una sua amica viennese, Dora Markus, a ispirare un'altra celebre lirica di Montale, *Dora Markus*, appunto.



La scelta di realizzare dei docufilm attorno ad alcuni fondi significativi dell'Archivio, non è stata casuale. Il genere del documentario letterario sta assumendo sempre più una sua specifica autonomia all'interno del panorama della divulgazione contemporanea. Si tratta di forme peculiari che vengono oggi riconosciute per la loro particolarità, avendo prodotto realizzazioni di grande impatto a livello internazionale nei principali festival di audiovisivi. Anche la riflessione critica su questi temi è ormai giunta a un livello avanzato e, al di là di forme standardizzate, l'aspetto creativo e originale che caratterizza questi documentari è diventato un elemento di assoluta centralità. I prodotti video realizzati attorno ai fondi custoditi presso l'Archivio degli Scrittori non sono quindi soltanto delle semplici documentazioni audiovisive, ma intendono rendere vive le figure dei personaggi di cui si parla, ricreare le atmosfere che hanno caratterizzato le loro esperienze artistiche, restituire l'impatto emotivo delle loro opere. Tutto ciò al fine di riuscire a "raccontare" l'Archivio, per fare sì che la mole di documenti che esso custodisce riesca a parlare all'esterno ricreando tutta la vitalità della cultura regionale in esso contenuta. Un mezzo, quello del documentario letterario, che trova un altro punto di forza nella facilità di diffusione che caratterizza questo prodotto divulgativo: i video sono stati resi disponibili su svariate piattaforme, rendendoli fruibili a un pubblico più ampio e diversificato, facendo così conoscere l'Archivio, per lo più frequentato da studiosi, ricercatori e appassionati, anche ai non addetti ai lavori.

NOTE

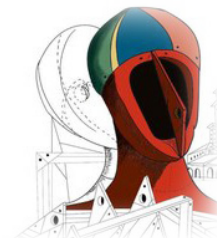
- 1 Legge 240/2010, nota come Riforma Gelmini.
- 2 Il documentario è visibile sul sito dello smaTs: https://smats.units.it/collezioni-fondi/dettaglio-collezioni/?s_id=824239.
- 3 Paolo Quazzolo, docente di Storia del teatro e Sergia Adamo, docente di Letterature comparate, insegnano entrambi al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste e sono parte attiva dell'Associazione "Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale".
- 4 I quattro documentari prodotti sono visibili sul sito dello smaTs: https://smats.units.it/collezioni-fondi/dettaglio-collezioni/?s_id=824239.

BIBLIOGRAFIA

- Baricco, A. (2018), *The Game*, Torino, Einaudi
- Bertozzi, M. (2008), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio
- Bollo, A. (2014), *Il marketing della cultura*, Roma, Carocci
- Carucci, P. (2011), *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, Roma, Carocci
- Comolli, J. L. (2006), *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli
- Farge, A. (2011), *Il piacere dell'archivio*, Viterbo, Sette Città
- Giacovelli, E. (2003), *L'Italia del documentario*, Torino, Lindau
- Guercio, M. (2019), *Archivistica informatica*, Roma, Carocci
- Jenkins, H. (2007), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo
- Mineo, L., Pescini, I., Rossi, M. (2023), *Le muse in archivio*, Roma, Edizioni Anai
- Nichols, B. (2005), *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro
- Nussbaum, M. C. (2011), *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, Il Mulino



- Pietroboni, L. (2022), *Divulgare l'antico. Come comunicare l'antichità nel XXI secolo*, Roma, Quasar,
Ricoeur, P. (2023), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina
Roncaglia, G. (2020), *L'età della frammentazione. Cultura umanistica e nuovi media*, Roma-Bari, Laterza
Tani, S. (1990), *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia
Valacchi, F. (2015), *Diventare archivio. Gestione e narrazione dei documenti*, Milano, Franco Angeli
Zaccuri, A. (2016), *In principio era il racconto*, Milano, Editrice Bibliografica
Zagarrio, V. (2002), *Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio



LA LETTERATURA DI VIAGGIO

Genius loci. Per un Atlante delle Case d'Autore

LAURA MELOSI

Università di Macerata
Corresponding author e-mail: laura.melosi@unimc.it

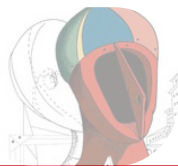
ABSTRACT

Il contributo presenta ACA – Atlante delle Case d'Autore, progetto pilota per la mappatura digitale delle dimore di figure della cultura nell'Italia medio-adriatica e nell'Appennino centrale. Dopo la definizione di criteri e tassonomie, il lavoro combina ricognizione web, verifiche in loco e cinque casi di studio per validare dati storici, amministrativi e funzionali. La piattaforma web, in corso di allestimento, offre schede normalizzate e itinerari tematici, con ricadute di public engagement e turismo culturale. Dall'analisi emergono criticità e potenzialità, tra cui la sottorappresentazione femminile e la proposta di un itinerario didattico dedicato alle autrici.

The essay presents ACA – Atlante delle Case d'Autore (Atlas of Famous Houses), a pilot project for the digital mapping of the residences of cultural figures in central Italy and the central Apennines. After defining criteria and taxonomies, the work combines web reconnaissance, on-site checks and five case studies to validate historical, administrative and functional data. The web platform offers standardised data sheets and thematic itineraries, with implications for public engagement and cultural tourism. The analysis reveals critical issues and potential, including the under-representation of women and the proposal for an educational itinerary dedicated to female authors.

KEYWORDS

Writers' houses; cultural mapping; public engagement; digital humanities; thematic itineraries; regional heritage; women authors; cultural tourism; Italy



Il progetto *ACA Atlante delle Case d'Autore* è stato avviato grazie a un finanziamento dell'Università di Macerata e con la costituzione di un partenariato interuniversitario con gli atenei di Bologna, Urbino e Chieti Pescara. Il lavoro è stato condotto tra il 2023 e il 2024, attualmente ci troviamo nella fase di disseminazione dei risultati e di individuazione delle modalità più opportune per la prosecuzione ed estensione della ricerca.

L'idea di un atlante geografico in forma di database è nata con l'intento di gettare le basi per la realizzazione di una mappatura informatizzata delle dimore di personaggi della cultura presenti nelle regioni dell'Italia medio-adriatica e dell'Appennino centrale, affrontando il tema della talora scarsa attrattività generata da queste zone a livello di turismo culturale, anche a seguito degli eventi sismici che hanno interessato l'area nel 2016, lasciando ferite profonde nei luoghi e nelle comunità. L'indagine va peraltro intesa come progetto pilota per un'analisi più ampia e auspicabilmente destinata a coinvolgere l'intero territorio nazionale.

Nella ricognizione per *ACA* è stata adottata una visione multiprospettica, attraverso il censimento sia delle dimore già istituzionalizzate sia di quelle potenzialmente attivabili, da ricondurre a personaggi provenienti da diversi ambiti culturali che hanno dato lustro alla tradizione letteraria, artistica e in generale culturale con le opere del loro intelletto: scrittori, poeti, giornalisti, artisti, musicisti di consolidata fortuna negli studi critici e nella conoscenza diffusa. Lo scopo della mappatura è quindi duplice: da un lato, contribuire alla ricostruzione della rete di relazioni sorta attorno alle personalità attive nelle regioni selezionate, per comprendere le dinamiche della circolazione culturale; dall'altro, favorire la conoscenza e l'inserimento nel circuito di valorizzazione turistica di aree che allo stato attuale ne risultano in gran parte escluse.

Public engagement e trasferimento delle conoscenze sono le evidenti ricadute di questo lavoro, di cui ci si può già avvalere accedendo al sito <https://atlantecasedautore.it>. Ne è derivato anche un primo risultato cartaceo, il volume a più mani *Abitare il genio. Per un Atlante delle Case d'Autore* che ho curato nel 2024 per i tipi di Olschki.

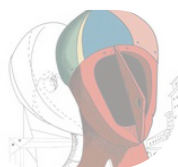
Fornisco di seguito qualche dettaglio su come è stata strutturata la ricerca.

La prima fase ha riguardato l'analisi e lo studio dello specifico oggetto d'indagine, al fine di identificare le caratteristiche di una Casa d'Autore e di definire una tassonomia delle tipologie architettoniche e/o amministrative ravvisabili nel frastagliato panorama odierno, che annovera case museo, fondazioni, centri culturali, dimore private e svariate altre tipologie.

In una seconda fase si è proceduto all'individuazione delle realtà presenti sul territorio, attraverso una ricognizione che ha distinto quelle già configurabili come Case d'Autore e quelle che a oggi costituiscono soltanto potenziali punti d'interesse. Per far questo si è partiti dal web, impostando ricerche ad ampio raggio, comprensive anche della stampa locale su eventi e iniziative pubbliche, e si è poi verificato di cosa effettivamente si trattasse attraverso sopralluoghi diretti o tramite lo strumento Google Street View.

La terza fase, centrale per la scientificità del progetto, ha concentrato l'attenzione su cinque casi di studio, relativamente ai quali sono state raccolte informazioni di carattere storico, amministrativo ed economico e sono stati studiati i personaggi collegati alla singola dimora. La scelta è caduta su realtà di natura culturale dall'assetto architettonico e dalla configurazione amministrativa molto diversi: la Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino (<https://fondazionebo.uniurb.it/>), Casa Fellini di Gambettola, in provincia di Forlì-Cesena (<https://fondoambiente.it/luoghi/casa-fellini>), il Centro Studi e Casa Museo Licini di Monte Vidon Corrado, in provincia di Fermo (<https://casemuseomarche.it/casa-museo-osvaldo-licini>), Casa Michetti di Tocco da Casauria, in provincia di Pescara, il Parco Poesia Pascoli di San Mauro (<https://parcopoesiapascoli.it/>).¹ Il confronto delle diverse esperienze ha consentito di sviluppare la riflessione sulle strategie con cui contribuire alla conoscenza di ulteriori strutture attualmente escluse dai circuiti di valorizzazione turistico-culturale.

Come quarta e ultima fase si è curata la realizzazione delle schede descrittive dell'Atlante a partire dalle



cinque iniziali, con la loro pubblicazione online nel database allestito per accogliere i dati della ricerca, in formato aperto compatibile con i principali standard nazionali e internazionali.²

Nella piattaforma ogni struttura è dunque accompagnata da una scheda informativa che ne raccoglie i dati essenziali: il codice identificativo attribuito nella fase di censimento, il titolo o il nome convenzionale della dimora, una descrizione sintetica, un'immagine di riferimento, l'indirizzo completo e la situazione attuale della casa. Quest'ultima voce è stata suddivisa in categorie che restituiscono con maggiore precisione la fruibilità del luogo e la sua funzione culturale: è stata identificata come "Casa-museo" ogni dimora musealizzata, dotata di un percorso espositivo stabile, di orari di apertura e di un riconoscimento istituzionale formale; la categoria di "Privata aperta" è stata attribuita alle abitazioni tuttora di proprietà privata, ma accessibili tramite accordi, visite guidate, eventi o aperture straordinarie; "Privata chiusa" ha incluso le dimore di proprietà privata non visitabili, ma comunque rilevanti dal punto di vista culturale o biografico; "Proprietà del Comune" riguarda gli edifici di cui l'amministrazione pubblica è titolare, che possono essere aperti o chiusi, talvolta in attesa di destinazione culturale; "Struttura aperta non musealizzata" si riferisce ai luoghi accessibili (ad esempio sedi associative, biblioteche, fondazioni) che conservano una relazione significativa con l'autore, ma non presentano un allestimento museale; infine, la categoria di "Struttura definitivamente chiusa" comprende le dimore non più esistenti, inaccessibili o trasformate in modo irreversibile, ma che restano tuttavia rilevanti come "luogo della memoria" nella ricostruzione della geografia intellettuale.

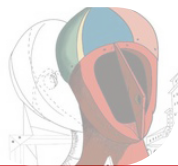
Oltre a queste informazioni, le schede presentano rimandi sia a link esterni, come il sito ufficiale della struttura di riferimento, i portali delle iniziative culturali e turistiche connesse, o eventuali pagine dedicate a progetti di valorizzazione; sia a link interni, che conducono alle schede biografiche degli autori e delle autrici che hanno abitato le dimore censite.

Nella compilazione di queste ultime schede si è scelto di concentrare l'attenzione non tanto sull'autore in sé, quanto sul suo rapporto con la casa, privilegiando gli elementi utili a chiarire il ruolo che la dimora ha avuto nella vita, nella produzione e nell'immaginario dei personaggi che vi hanno abitato. Le pagine dedicate agli autori, oltre ai dati biografici essenziali corredati dai rimandi ai principali repertori e archivi online (come VIAF, DBI, Wikidata e altre banche dati accademiche), includono infatti una descrizione che approfondisce la funzione della casa, le tracce tangibili e intangibili della presenza dell'autore e le testimonianze che la collegano alla sua opera.

Nella piattaforma è inoltre presente la sezione *Itinerari*, dove sono raccolti i percorsi tematici progettati dal team di ricerca con l'obiettivo di ampliare le modalità di accesso al patrimonio culturale e di sostenere iniziative turistiche mirate, offrendo ai visitatori nuovi modi di avvicinarsi alle opere e ai luoghi degli autori (<https://www.atlantecasedautore.it/itinerari/>). Allo stato attuale, la sezione ospita quattro percorsi: *I segreti dei Sibillini*,³ che accoglie le strutture presenti nei borghi di questo territorio; *La riviera delle palme*,⁴ incentrata sulle strutture dell'area del Tronto; *La mia casa è piazza grande*,⁵ dedicata alle dimore d'autore bolognesi; *Nel mondo di Federico Fellini*.⁶ La selezione dei quattro itinerari è stata dettata da una serie di criteri volti a rappresentare in modo equilibrato la varietà dei territori coinvolti, la loro ricchezza e la riconoscibilità dei personaggi cui sono associati.

In primo luogo, si è scelto di analizzare dimore legate a personalità particolarmente emblematiche o riconoscibili, in grado di offrire al pubblico un accesso immediato al percorso narrativo. È il caso dell'itinerario dedicato a Federico Fellini, costruito attorno ai luoghi che ne hanno segnato la formazione e alimentato l'immaginario, agli spazi legati ai suoi affetti (la Casa natale di Giulietta Masina) e a quelli dei suoi principali collaboratori (le dimore di Tonino Guerra ed Ennio Flaiano).

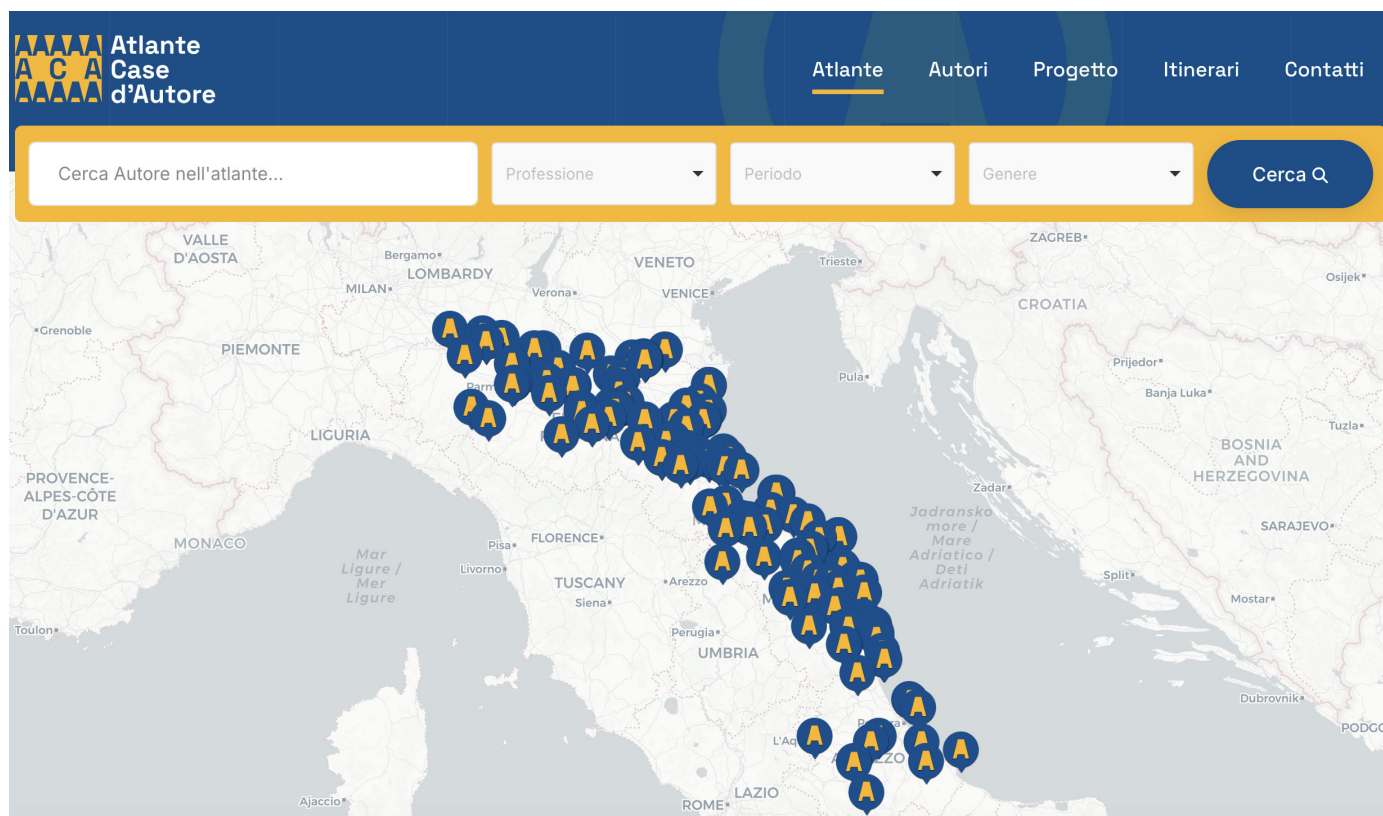
Sono state anche selezionate aree urbane ad alta densità di dimore d'autore, per definire itinerari compatti, facilmente percorribili e adatti anche a un pubblico non specialistico. È il caso del percorso dedicato a Bologna e ai suoi quartieri storici, dove la vicinanza delle case d'autore offre la possibilità di un viaggio cittadino attraverso memorie, poetiche e creatività dal XIII al XXI secolo. Allo stesso modo, il percorso



della *Riviera delle Palme* valorizza la concentrazione di dimore lungo il litorale del Tronto. In quest'area, le case d'autore permettono di collegare i luoghi alle biografie e alle identità degli autori locali, come Bice Piacentini e Pericle Fazzini, e di coloro che vi soggiornarono solo per brevi periodi, come Giovanni Tebaldini e Giuseppe Garibaldi. Del primo è stata individuata l'ultima dimora; il secondo fu invece ospite di Palazzo Neroni, a San Benedetto, nella notte tra il 24 e il 25 gennaio 1849, prima di partire per Roma in difesa della Seconda Repubblica Romana. Per questo motivo, anche tale dimora è stata inclusa nel censimento.

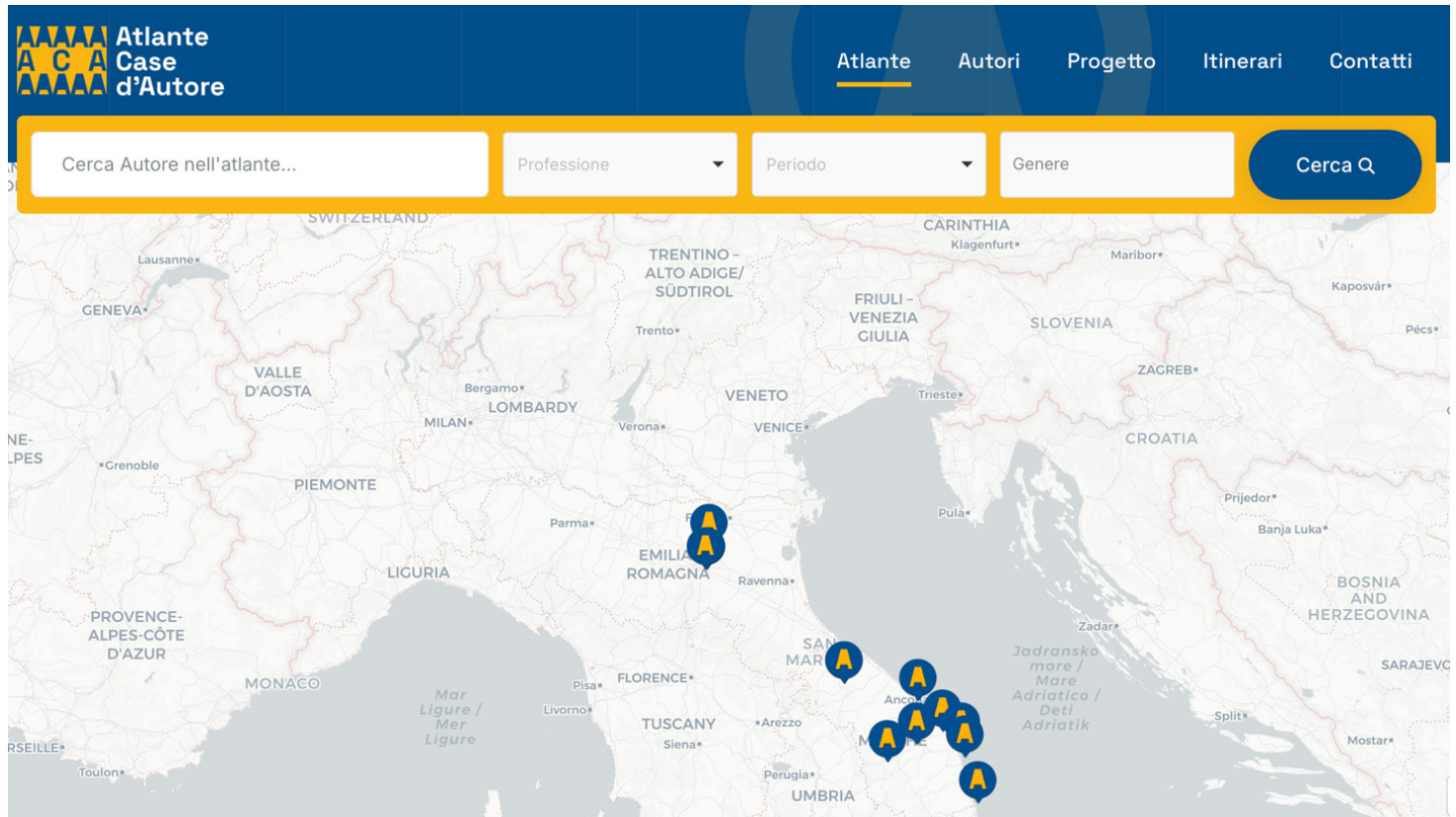
Infine, sono state considerate aree capaci di offrire un'esperienza di visita diversa: non urbana, ma paesaggistica e diffusa, in cui la scoperta delle case d'autore si intreccia con la dimensione del viaggio e dell'esplorazione. L'itinerario *I segreti dei Sibillini* è un percorso tra borghi, strade secondarie e dimore incastonate nel territorio montano, custodi di storie d'autore spesso meno note, dove la componente narrativa si unisce al fascino del paesaggio, offrendo un modello di turismo culturale immersivo e lento.

Le notizie sulle Case e sugli autori appena scorse in rassegna possono essere consultate nell'*Atlante* attraverso una mappa interattiva che consente di applicare diversi filtri relativi al genere, all'epoca e all'ambito professionale degli autori e delle autrici. In alternativa, l'accesso ai contenuti avviene tramite una ricerca libera all'interno del database, o a partire dalla citata sezione degli *Itinerari*. Ad oggi, sono state mappate duecentouno strutture:

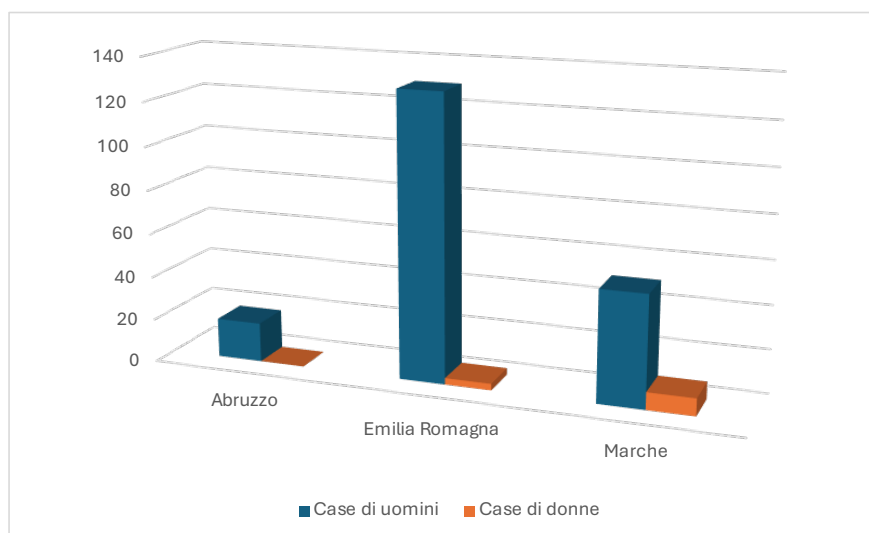


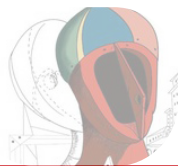


Per offrire una esemplificazione pratica dell'utilizzo di questo database, ho effettuato una ricognizione della presenza delle scrittrici e delle poetesse, applicando il filtro ricerca "per genere". Il risultato, non particolarmente entusiasmante come c'era da aspettarsi, è il seguente:



L'incidenza delle case di autrici sull'*Atlante* è altrettanto ben rappresentata dal grafico che evidenzia la distribuzione per regioni: l'Emilia-Romagna ha il maggior numero di case (centotrentatré totali), di cui tre sono dedicate a donne; nelle Marche sono state rilevate cinquantanove strutture, di cui otto legate ad autrici; l'Abruzzo ha il minor numero di case (diciotto totali) e nessuna dedicata a figure femminili. Dall'analisi del corpus esaminato emerge la conferma di una significativa disparità di genere: solo undici dimore su duecentouno sono collegate a personaggi femminili, pari al 5,47%.





La distribuzione geografica evidenzia inoltre una concentrazione in due regioni: Emilia-Romagna e Marche.

In Emilia-Romagna, nello specifico a Bologna, si trovano la Casa natale di Caterina de Vigri (1413-1463), religiosa italiana, fondatrice e prima badessa del monastero delle clarisse del Corpus Domini di Bologna, e la Casa natale di Elisabetta Sirani (1638-1665), pittrice e incisora italiana di età barocca. A San Giorgio di Piano è stata invece rintracciata la Casa natale di Giulietta Masina (1921-1994), attrice e moglie di Federico Fellini. Queste tre dimore non costituiscono delle case-museo: sono attualmente delle abitazioni private che presentano targhe commemorative sulle mura esterne a ricordo delle personalità che vi abitarono.

Nelle Marche, come anticipato, sono otto le strutture associate in varia misura a personalità femminili.

A Castelraimondo è presente il Museo Maria Sofia Giustiniani Bandini, una dimora-museo che conserva gli ambienti, gli arredi originali e gli oggetti d'arte che la famiglia Bandini aveva allestito nella sua residenza suburbana del Castello di Lanciano. Il museo non è propriamente dedicato alla figura di Maria Sofia, ma prende il nome dell'ultima esponente della famiglia che nel 1977 donò il complesso alla Curia arcivescovile di Camerino.

La Casa natale di Maria Montessori⁷ (1870-1952) a Chiaravalle (Piazza Mazzini 10), rappresenta un autentico punto di riferimento per la memoria e la diffusione del pensiero montessoriano. Già nel 1998 il Comune di Chiaravalle aveva acquistato l'edificio, istituendo il Centro studi Casa natale Maria Montessori, cui oggi si ispira l'attività della Fondazione Chiaravalle-Montessori (FCM), creata nel 2007 su iniziativa del Comune stesso. La Fondazione ha l'obiettivo di far conoscere la figura e il metodo educativo di Maria Montessori, promuovendo corsi di formazione sulla didattica montessoriana per l'infanzia, organizzando eventi scientifici e gestendo la biblioteca pedagogica contenuta nella casa natale. La struttura si configura come un virtuoso esempio di casa-museo, in cui la conservazione di documenti originali, materiali didattici, fotografie e pubblicazioni testimonia il lavoro della pedagoga, integrandosi con attività culturali e formative specificamente legate all'educazione.

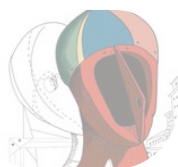
Le restanti dimore marchigiane sono legate a figure di scrittrici.

A Urbino esiste ancora la casa natale di Laura Battiferri (1523-1589), poetessa di ispirazione petrarchista, ma attualmente è una struttura privata che presenta solo un'incisione sopra il portone di ingresso in memoria della letterata.

A San Tommaso di Fermo si trova Villa Salvadori Lussu, la storica dimora di Joyce Lussu (1912-1998), una delle protagoniste culturali del Novecento: partigiana, scrittrice, traduttrice e poetessa, capitano nelle brigate di Giustizia e Libertà, sorella dello storico e antifascista Max Salvadori e moglie in seconde nozze del politico e scrittore Emilio Lussu. La villa, che fu un cenacolo culturale e politico, simbolo del grande impegno della scrittrice e della sua capacità di aggregare persone e idee, è attualmente sul mercato immobiliare.

Casa Leopardi a Recanati è il luogo natale di Giacomo, ma anche della sorella Paolina (1800-1869). Residenza della famiglia da generazioni, oggi è abitata dai discendenti che l'hanno in parte trasformata in casa museo. Sebbene i percorsi e le iniziative culturali presenti nella struttura siano incentrati principalmente sulla figura del poeta, il palazzo reca tracce significative di Paolina scrittrice, traduttrice, redattrice di rivista: la biblioteca conserva le sue raccolte autografe miscellanee, con copie manoscritte dei *Canti* del fratello Giacomo e articoli italiani e stranieri. Sempre in biblioteca, che vanta un patrimonio di circa ventimila volumi, sono presenti molti libri da lei acquistati dopo la morte del padre, per la maggior parte romanzi di autori italiani e stranieri.

Palazzo Cesarini-Sforza a Civitanova Marche è stata la dimora di Sibilla Aleramo (1876-1960) dal 1886 al 1893, anno in cui sposò Ulderico Pierangeli, ma non conserva tracce della permanenza della scrittrice in quello che per lei non fu un luogo felice. Oggi nel palazzo ha sede il Municipio di Civitanova e per questo



il luogo risulta indicato come “aperto”, per funzioni non turistiche.

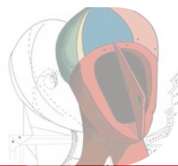
Anche Palazzo Piacentini a San Benedetto del Tronto ha un legame debole con la figura di Beatrice Piacentini Rinaldi (1856-1942), poetessa dialettale che ha esplorato la vita e le tradizioni della comunità marinara, la condizione femminile e la quotidianità del borgo. La sua opera più celebre sono i *Sonetti Marchigiani* (1926), le sue poesie rappresentano una preziosa testimonianza della cultura popolare locale. Il Palazzo è stato la dimora della poetessa e della sua famiglia e oggi ospita un centro di esposizione di arte contemporanea, l'archivio storico comunale e la *Pinacoteca del Mare*. La struttura funziona principalmente come centro culturale cittadino e non presenta un percorso espositivo dedicato specificamente a questa figura femminile.

Come appena osservato, alcune delle strutture rintracciate sia in Emilia-Romagna che nelle Marche rappresentano delle realtà poco più che nominali. La mappatura di queste dimore, però, risulta tutt'altro che superflua e risponde invece a uno dei principali obiettivi del progetto *ACA*, ossia quello di mettere a frutto il panorama completo delle dimore di autrici e di autori, costruendo reti digitali che coinvolgano non solo i luoghi reali, ma anche quelli potenziali, introducendo un elemento di unicità e innovazione rispetto al panorama delle mappature esistenti. Questa visione “inclusiva” permette di restituire la complessità del tessuto culturale territoriale, evidenziando non solo i centri di produzione intellettuale più celebrati (come Casa Montessori, ad esempio), ma anche quei nodi periferici della rete che hanno contribuito, spesso in modo sotterraneo, alla circolazione di idee e alla formazione di specifiche sensibilità artistiche (come Villa Salvadori Lussu). La registrazione sistematica di questi luoghi, anche quando ridotti a semplici tracce memoriali, consente infatti di delineare una geografia dell'intellettualità femminile altrimenti destinata a scomparire, contribuendo, pur in misura limitata, a riaffermare la presenza delle donne nella narrazione culturale locale.

Un tale ampliamento concettuale consente inoltre di proiettare l'Atlante oltre la dimensione puramente descrittiva, trasformandolo in strumento capace di suggerire percorsi di recupero e di valorizzazione delle dimore che, pur attualmente prive di specifiche forme di tutela, presentano potenzialità culturali inesprese, offrendo così alle amministrazioni locali e agli operatori turistici nuove prospettive di sviluppo territoriale basate sulla riscoperta di un patrimonio diffuso, seppure ancora largamente inutilizzato.

In questa prospettiva risultano particolarmente significativi due casi di studio: quello di Dolores Prato e quello di Marise Ferro.

A Treia si trova Casa Dolores Prato (1892-1983), la dimora in cui la scrittrice trascorse presso gli zii la sua infanzia dai cinque ai diciotto anni e a cui resta legato il romanzo “caso letterario” *Giù la piazza non c'è nessuno*. Prato ottenne la notorietà all'età di ottantasette anni, suggellata nel 2004 dall'inserimento nel terzo volume di *Italiane*, dizionario biografico promosso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, con una scheda a cura di Grazia Livi, e nel 2016 nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, con un contributo di Paola Magnarelli.⁸ La città del maceratese è per lei il luogo dell'infanzia, si unisce ai ricordi e alla nostalgia di un tempo irripetibile in *Giù la piazza...*, in *Campane a San Giocondo*, ne *Le ore*, quest'ultimo libro curato da Giorgio Zampa e pubblicato postumo nel 1987. I luoghi di Treia, di San Ginesio affollano le pagine sia dal punto di vista paesaggistico che linguistico: il dialetto maceratese e la lingua borghese della famiglia costituiscono, infatti, gli strumenti con i quali Prato riproduce e rappresenta il suo mondo infantile. Se la Casa conserva la memoria della sua illustre residente solo con una targa apposta nella parte esterna dell'edificio, è il Centro Studi a costituire il vero cuore pulsante della memoria di Dolores Prato, anche se conserva un numero esiguo di carte dell'autrice perché la maggior parte degli autografi è stata depositata per sua stessa volontà presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux di Firenze;⁹ un'altra parte della corrispondenza e dei manoscritti è invece conservata presso l'Archivio privato della famiglia Ferri-Ferrari, a Roma (Carte Dolores Prato, corrispondenza e manoscritti).¹⁰ Peraltro, l'impegno del Centro Studi non si identifica con la conservazione del patrimonio letterario dell'autrice,



ma si esplica soprattutto nella promozione di iniziative di ricerca e di divulgazione che mantengono viva la sua eredità intellettuale: si annoverano, tra le altre, l'istituzione del Premio Letterario *Dolores Prato-Città di Treia*, giunto nel 2025 alla sua IV edizione; l'organizzazione di convegni a cadenza annuale (l'ultimo dei quali si è tenuto il 10 aprile presso il Teatro comunale cittadino sul romanzo *Scottature*); il pregevole «Bollettino del Centro Studi Dolores Prato», che esce mensilmente e raccoglie contributi critici, testimonianze e aggiornamenti sulle attività legate alla scrittrice (centrostudidoloresprato@comune.treia.mc.it).

Il secondo caso è quello della Fondazione per la Letteratura Europea Moderna e Contemporanea Carlo e Marise Bo di Urbino, istituita nel 2000 e che oggi conserva e valorizza la loro biblioteca personale, composta da quasi centomila volumi, rendendola accessibile agli studiosi e al pubblico. La sede della Fondazione si trova in Palazzo Passionei Paciotti, nel cuore della città.

Questa dimora è particolarmente meritevole di attenzione. Su Marise Ferro l'interesse della critica si è destato solo di recente, grazie a un volume di Francesca Sensini e Federica Lorenzi pubblicato nel 2020, *Una donna moderna del secolo trascorso: Marise Ferro giornalista*, con il quale le autrici hanno valorizzato la personalità estremamente interessante e poliedrica di Ferro, assieme alla sua opera di traduttrice, romanziera e giornalista. Ha tradotto più cinquanta opere dal francese e dall'inglese, ha scritto numerosi romanzi, racconti e testi autobiografici tra il 1930 e il 1978, oltre a un saggio sulla questione femminile, *La donna dal sesso debole all'unisex* (1970).

In questi due ultimi esempi la funzione del database affronta criticità diverse: nel caso di Dolores Prato, offre l'opportunità di valorizzare un territorio come quello di Treia e del maceratese interno che sconta la sua posizione periferica, lontana dai principali flussi turistici e dai circuiti di visibilità nazionale; nel caso di Marise Ferro, invece, contribuisce al fondamentale processo di riscoperta dell'opera di una scrittrice che, nonostante fosse parte integrante del prestigioso ambiente intellettuale urbinato sviluppatosi attorno alla figura di Bo, è stata ingiustamente eclissata dall'ingombrante presenza del marito, scivolando così verso i margini del riconoscimento letterario e della memoria culturale collettiva.

Alla luce delle criticità e delle potenzialità appena rilevate, la piattaforma *ACA* potrebbe integrare un nuovo itinerario digitale a carattere didattico, dedicato in modo specifico alle autrici e alla loro presenza nel territorio marchigiano. L'obiettivo sarebbe duplice e risponderebbe ai medesimi criteri alla base degli *Itinerari* già pubblicati: valorizzare sia luoghi marginali ma legati a figure di rilievo, come Treia e Chiaravalle, sia contesti già attrattivi, come Urbino e Recanati, in cui la presenza femminile possa essere resa più visibile, accanto alle figure intellettuali tradizionalmente celebrate. L'itinerario digitale potrebbe inoltre collegare i luoghi reali a quelli potenziali (Villa Joyce Lussu, Palazzo Piacentini, Palazzo Cesarini-Sforza), offrendo strumenti agli operatori turistici e alle amministrazioni locali per sviluppare iniziative culturali innovative, integrando a loro volta l'offerta degli itinerari della piattaforma *ACA*. In questo modo, la mappatura e la digitalizzazione dei luoghi trasformerebbero la marginalità in opportunità culturale e turistica, restituendo una narrazione più completa e inclusiva della storia intellettuale della regione, capace di valorizzare un patrimonio femminile diffuso, ma troppo spesso invisibile.

**NOTE**

- 1 Indico i relativi contributi raccolti in Melosi 2024: Danese, Peruzzi: 9-18; Ripari: 19-27; Bracalente: 29-38; Lombardinilo: 39-48; Cesaroni, Gallegati: 49-56.
- 2 Per i dettagli metodologici rinvio al contributo di Curzi, Filippetti in Melosi 2024: 69-76. Gli aspetti economici sono trattati da Cedrola, Giovannetti ivi: 57-67.
- 3 Il percorso accoglie Casa Marchetti a Bolognola, Museo Maria Sofia Giustiniani Bandini a Castelraimondo, Casa Ireneo Aleandri a San Severino Marche, Museo Venenazio Filippo Piersanti a Matelica, Palazzo della Corona, Casa Filelfo, Casa Natale Mario Mattoli a Tolentino. Cfr. <<https://www.atlantecasedautore.it/itinerario/i-segreti-dei-sibillini/>>.
- 4 Il percorso include: Villa Fazzini a Grottammare, Palazzo Neroni, Casa Tebaldini e Palazzo Piacentini a San Benedetto del Tronto (<<https://www.atlantecasedautore.it/itinerario/la-riviera-delle-palme/>>).
- 5 Il percorso accoglie 21 strutture bolognesi: Casa Augusto Murri, Casa Martini, Casa Reni, Casa Marconi, Casa Guinizelli, Casa Bacchelli, Casa Sirani, Fondazione Lucio Dalla / Casa Lucio Dalla, Casa De Vigri, Casa Minghetti, Casa Aldovrandi, Casa Isolani, Casa natale e Casa Pasolini, Casa Jean Goujon, Casa Bosso, Casa Respighi, Casa Pазienza, Traumfabrik, Casa Rossini, Casa Carducci Museo.
- 6 L'itinerario comprende la Casa natale di Fellini a Rimini, il Museo Casa Fellini a Gambettola, Casa Masina a San Giorgio di Piano, Casa Guerra / Casa dei mandorli a Pennabilli, Casa natale di Ennio Flaiano a Pescara.
- 7 Sito web: <<https://www.casamontessorichiaravalle.it/>>.
- 8 Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 85, 2016 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/dolores-prato_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dolores-prato_(Dizionario-Biografico)/)>.
- 9 Elenco dei fondi – Dolores Prato, in Archivio contemporaneo del Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux <<https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/dolores-prato/>>. Per la descrizione dell'Archivio si veda anche Melosi 2001: 129-136.
- 10 Cfr. <<https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=289892&RicProgetto=personalita>>.

BIBLIOGRAFIA

- Melosi L. (2001), *Profili di donne dai fondi dell'Archivio Contemporaneo, Gabinetto G. P. Vieusseux*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Melosi L. (a cura di) (2024), *Abitare il genio. Per un Atlante delle Case d'Autore*, Firenze, Olschki.