

ACCADEMIA MARCHIGIANA DI SCIENZE
LETTERE ED ARTI
ISTITUTO CULTURALE EUROPEO



PRESENTAZIONE DELLE RICERCHE
DELLE PUBBLICAZIONI DEI SOCI
2016 - 2017

Atti del convegno
**LA LETTERATURA DEL '900
E LA CRISI DELL'UOMO MODERNO**
9 giugno 2017

Atti raccolti e ordinati da
GAETANO MESSINA

SEDE DELL'ACCADEMIA
FACOLTÀ DI ECONOMIA E COMMERCIO
UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE
ANCONA



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

La pubblicazione di questo nuovo volume, inserito nella collana dei “Quaderni del Consiglio”, è innanzitutto la conferma della proficua collaborazione tra l'ente regionale e l'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti di Ancona, la quale svolge non solo una importante funzione associativa, ma una meritoria attività educativa e formativa.

Consapevoli dell'elevato livello dei contenuti affrontati ogni anno dall'Accademia, essendo l'espressione di ricerche e studi dei membri della stessa, autorevoli depositari di esperienze culturali maturate in anni di attività professionale in diversi campi, da qualche anno abbiamo deciso di pubblicarli per renderli fruibili ad un pubblico più ampio.

Il presente volume, al pari di altri in precedenza pubblicati, offre un ampio contributo in termini di cultura degli argomenti di studio e di ricerca coltivati dai suoi Soci, della cui promozione e incentivazione l'Accademia, per statuto, si fa carico.

Nella convinzione che il sapere costituisca il lievito della crescita armonica e responsabile dei singoli e di una società, questo nuovo “Quaderno” della collana tratta argomenti che spaziano dalla biologia alla medicina, dall'arte alla storia marinara e all'ingegneria navale, mentre altri relatori espongono gli elementi maggiormente caratterizzanti del pensiero emergente dalla produzione letteraria di autori del secolo scorso.

Così si realizza una felice commistione di scienze, lettere ed arti, strumento sempre più necessario per vivere la complessità del presente e per proporre un'idea innovativa del sapere che nella contaminazione e nella interdisciplinarietà trova i punti di forza di un umanesimo cosciente dei suoi limiti, ma anche della sua irrinunciabilità.

Antonio Mastrovincenzo
Presidente del Consiglio Regionale delle Marche

ACCADEMIA MARCHIGIANA DI SCIENZE
LETTERE ED ARTI
ISTITUTO CULTURALE EUROPEO



PRESENTAZIONE DELLE RICERCHE
DELLE PUBBLICAZIONI DEI SOCI
2016 - 2017

Atti del convegno
LA LETTERATURA DEL '900
E LA CRISI DELL'UOMO MODERNO
9 giugno 2017

Atti raccolti e ordinati da
GAETANO MESSINA

SEDE DELL'ACCADEMIA
FACOLTÀ DI ECONOMIA E COMMERCIO
UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE
ANCONA

INDICE

Introduzione	
<i>Gaetano Messina</i>	p. 11

PRESENTAZIONE DELLE RICERCHE DELLE PUBBLICAZIONI DEI SOCI 2016

Barriere artificiali marine a fini multipli per il recupero degli stock e la valorizzazione dell'ambiente costiero	
<i>Giovanni Bombace</i>	p. 15
La cardiocirurgia del novecento: un rapporto di reciprocità virtuosa tra scienza e tecnica	
<i>Gianfranco Iacobone</i>	p. 41
Bellezza, distruzione, rinascita. Il caso dei bronzi dorati da Cartoceto di Pergola	
<i>Laura Appignanesi, Michele Paladini</i>	p. 53
Tracce artistiche marchigiane nel cammino per san Giacomo di Compostella	
<i>Elisa Messina</i>	p. 79
Nelle Marche centrali un'incompiuta del settecento: il collegamento della via clementina tra fumesino ed il porto di Ancona	
<i>Sergio Salustri</i>	p. 105
Corsari e Pirati nel nostro Mare	
<i>Marina Turchetti</i>	p. 125
Pagine sparse	
<i>Temistocle Franceschi</i>	p. 143
Galileo Galilei - La terza scoperta del cielo	
<i>Mario Veltri</i>	p. 157
Galeno e la tradizione latina delle sue opere mediche e filosofiche. Stato dell'arte e presentazione del catalogo online	
<i>Stefania Fortuna</i>	p. 177
Alla scoperta di un personaggio effigiato dal Maratta	
<i>Sandro Scoccianti</i>	p. 193

Atti del convegno
LA LETTERATURA DEL '900
E LA CRISI DELL'UOMO MODERNO

Introduzione	
<i>Sergio Sconocchia</i>	p. 199
Salvatore Quasimodo: l'eredità dei classici e la funzione del poeta Nel Mondo Moderno	
<i>Sergio Sconocchia</i>	p. 201
Corrado Alvaro, uomo mediterraneo e intellettuale europeo del Novecento	
<i>Paola Radici Colace</i>	p. 215
L'utopia industriale di Paolo Volponi	
<i>Fabio Ciceroni</i>	p. 227
Italo Svevo, autore di frontiera	
<i>Sergio Sconocchia</i>	p. 251

PRESENTAZIONE DELLE RICERCHE
DELLE PUBBLICAZIONI DEI SOCI
2017

Guida alla traduzione del testo latino	
<i>Emanuela Andreoni Fontecedro</i>	p. 273
Il pubblico e il privato della scrittrice anconitana Dora Felisari	
<i>Luciana Montanari</i>	p. 279
Ancona e mare - aspetti di un lungo e intenso legame	
<i>Marina Turchetti</i>	p. 295
Navi e tecnologie	
<i>Gaetano Messina</i>	p. 305
Un abate committente d'arte e un misterioso musicista inglese intorno a un caso di <i>musica picta</i> a Sarnano nel secolo XV	
<i>Riccardo Graciotti</i>	p. 315
Lorenzo Lesti patriota, il suo tempo e la processura <i>Anconitana di più delitti</i>	
<i>Nicola Sbano</i>	p. 321
Le Marche e la musica tra Ottocento e Novecento: Bruno Mugellini, Lino Liviabella e Piero Giorgi	
<i>Paola Ciarlantini</i>	p. 337

Introduzione

Questo volume contiene le memorie relative alla *Presentazione delle ricerche e delle pubblicazioni dei Soci* nelle due sessioni del 2016 e del 2017 nonché gli Atti del convegno *La Letteratura del '900 e la crisi dell'uomo moderno*, tenutosi venerdì 9 giugno 2017.

L'interesse multidisciplinare dell'Accademia giustifica l'ampio spettro delle discipline oggetto di studio da parte dei soci.

Gli argomenti spaziano dalla biologia alla medicina, all'arte, alla storia marinara e all'ingegneria navale mentre il convegno si dedica all'approfondimento di taluni aspetti maggiormente significativi della produzione letteraria di alcuni autori che hanno segnato una scia ben profonda nel mondo contemporaneo.

Mi corre il piacevole obbligo di rivolgere un sentito grazie al dr. Daniele Salvi, Capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio regionale delle Marche che, con la Sua ormai ampiamente sperimentata disponibilità nei riguardi dell'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, ha permesso, anche in questa occasione, che le memorie e gli Atti dianzi citati costituissero un numero della collana dei Quaderni del Consiglio regionale delle Marche.

Intendo estendere questo mio sentimento di gratitudine anche al sig. Mario Carassai del Centro stampa del Consiglio regione delle Marche per aver dedicato tanta attenzione nel lavoro editoriale.

Gaetano Messina

PRESENTAZIONE DELLE RICERCHE
DELLE PUBBLICAZIONI DEI SOCI
2016

Barriere artificiali marine a fini multipli per il recupero degli stock e la valorizzazione dell'ambiente costiero

*Giovanni Bombace*¹

Premessa

Non tratterò solamente delle mie ricerche personali in merito, ma accennerò anche alle ricerche di tutto il gruppo di studio e di investigazione che, nel corso di un lungo periodo, ha lavorato sull'argomento barriere artificiali e che ho coordinato scientificamente, per tanti anni, all'interno dell'IRPEM (Istituto di Ricerche sulla Pesca Marittima) oggi ISMAR (Istituto di Scienze del Mare, Sezione Pesca) del CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche). Questo ruolo di coordinamento scientifico ho poi svolto, su base nazionale e su mandato del MIPAF (Ministero Politiche Agricole e Forestali) per tutti i progetti ed iniziative di barriere artificiali che beneficiavano di contributi pubblici, sulla base della legge n 41 del 1982.

In questo comparto delle barriere o strutture artificiali ho avuto il ruolo di ideatore, di pioniere, progettista e realizzatore della prima zona di barriere artificiali, su base scientifica, nel nostro Paese.

Questo fatto è avvenuto nei primi anni '70 (1974-75) e di questo vi parlerò. Ma, anzitutto è bene iniziare con un vocabolario minimo per intendere meglio il complesso discorso sulle barriere o strutture o habitat artificiali.

¹ Già direttore dell'IRPEM, Ancona del CNR e docente di Biologia della Pesca nell'Università Politecnica delle Marche, Ancona

Definizione

Anzitutto è bene dare una definizione. Le barriere o strutture od anche habitat artificiali, sono corpi e materiali, naturali o costruiti dall'uomo (manufatti), posti sul fondo del mare, assemblati, sparsi opportunamente o accumulati, in modo da produrre alcune funzioni dei fondi rocciosi naturali come protezione e rifugi di animali o di produzioni animali quali sacche embrionali, uova e larve di organismi diversi (Cefalopodi, Molluschi Nassaridi, Gobidi ecc.). Ma, le barriere artificiali, se costituite da moduli e corpi pesanti (blocchi di calcestruzzo, blocchi di pietra od altro) possono costituire un impedimento alla pesca a strascico illegale e quindi operare nel senso della riduzione della mortalità da pesca e quindi del recupero degli stock sfruttati. Inoltre le superfici dei corpi immersi giocano il ruolo di substrati di insediamento per diverse specie di Invertebrati, non ultimi ad es. i Molluschi bivalvi, quali mitili ed ostriche utilizzabili dall'Uomo. Da ciò sono derivate anche le iniziative e le pratiche di mitilicoltura associate alle barriere artificiali. Nell'ambito delle barriere artificiali si considerano anche i cosiddetti FADs (Fish Aggregating Devices) che sono strutture flottanti o galleggianti e che servono da attrazione per diverse specie.

Sul piano sistematico possiamo dividere le barriere artificiali in:

- a) barriere o strutture di protezione p.es. di fondali sensibili, di biotopi di prateria di Posidonia o di substrati coralligeni o di *nurseries* o di ambienti in cui si trovano moduli specifici di allevamento ecc.
- b) barriere o impianti di produzione laddove le barriere sono associate ad impianti di maricoltura;
- c) barriere polivalenti che contemplano le tre tipologie e che costituiscono veri e propri sistemi di ingegneria ecologica.

Effetti prodotti dalle barriere artificiali

Sul piano eco-biologico le barriere artificiali provocano effetti importanti per la sostenibilità ambientale e per la pesca. Ne elenco alcuni:

a) – Se i corpi ed i moduli assemblati (p.es. massi cubici assemblati in piramidi) si dispiegano nella colonna d'acqua, sono in grado di intercettare gli organismi larvali (meroplancton) in cerca di una superficie di attecchimento, come sono ad es. le larve di mitili, di ostriche e di altri invertebrati importanti per l'ecosistema. Questo "seme" che si è installato, è in grado di filtrare l'acqua marina che in Adriatico è ricca di particellato organico (seston) e di fitoplancton trasformando il tutto in biomassa utile all'uomo. In sostanza, si ricicla il materiale organico in sospensione e si ottengono mitili ed ostriche. L'uomo, in pratica, così operando, sblocca un fattore limitante quale quello costituito dalle superfici di attecchimento naturale per le larve, fornendo un substrato "artificiale" alle larve stesse che, senza superfici disponibili di attecchimento sarebbero destinate alla morte. Ecologicamente l'uomo si inserisce in una fase di spreco della Natura (miliardi di larve prodotte) incanalando l'energia primaria (fitoplancton) e paraprimaria (particellato organico), attraverso mediatori biologici (i bivalvi filtratori quali mitili ed ostriche) verso l'uomo che può utilizzare questi organismi a fini alimentari. Questo fenomeno, tra l'altro, riduce l'eutrofizzazione e spinge verso forme di maricoltura, come si vedrà.

b) – I moduli ed i corpi utilizzati per la barriera artificiale, se costruiti con idonee cavità ed assemblati in costruzioni che costituiscano spazi protetti, offrono rifugi per le specie che, per il loro comportamento abituale o per l'etologia alimentare, vi trovano il loro habitat specifico.

È il caso degli Scorpenidi (Scorfanì neri e rossi), dei Congridi (Gronchi) o dei Macroinvertebrati quali gli astici, mentre negli spazi maggiori (ad es. tra i moduli) trovano rifugio le specie sciafile (amiche dell'ombra) quali gli Scienidi (Ombrine, Corvine ecc.) che predano sul fondo arricchito di materiale organico.

c) – Le pareti dei moduli e dei corpi immersi su cui si sono insediati i bivalvi filtratori ed altri organismi, nel materiale fangoso organico costituito da sedimento e prodotti metabolici dei mitili ad es. ofrono ospitalità ad una massa di animali interstiziali (policheti, crostacei ecc.) che costituiscono le prede preferenziali di diverse specie di Sparidi carnivori (Saraghi, Occhiate, Sparaglioni ecc.), mentre il “seme” di mitili attrae le Orate che di questo si nutrono anche. In sostanza, dal punto di vista ecologico, la barriera artificiale, ad un certo stadio di maturità, innesca nuove catene alimentari.

d) – Le barriere artificiali, se dispiegate in un’area di alcuni ettari, se costituite da corpi e moduli pesanti possono produrre effetti socio-economici e di recupero significativo di stock depauperati.

Anzitutto l’impedimento meccanico all’impatto dello strascico illegale, si traduce in una riduzione dello sforzo di pesca e quindi in un alleggerimento della pressione su stock debilitati da intenso sfruttamento e quindi riduzione della mortalità da pesca. Ma la barriera può anche essere usata per dirimere casi di conflittualità tra piccola pesca che deve difendere i suoi attrezzi fissi (nasse, nassini, reti da posta ecc.) dallo strascico illegale dentro la fascia protetta.

Le ricerche da mettere in campo

Le ricerche da mettere in campo per la realizzazione di barriere artificiali a fini multipli, per il loro sviluppo e l’interpretazione dei risultati, sono diverse e complesse. Esse riguardano:

1 – l’ambiente marino in cui le barriere artificiali vanno realizzate e le interazioni che si stabiliscono tra l’ambiente e l’insediamento biologico installatosi sui corpi e moduli immersi.

2 – i moduli ed i corpi da immergere e quindi il materiale da utilizzare, la forma, il volume, il peso e la struttura di essi. Infine, se debbano essere moduli o corpi assemblabili o cumulabili, se calarli come unità singole oppure no, quale distribuzione e densità dare all’insieme per unità di spazio ecc. Da tutto questo discende il disegno della barriera e la definizione tipologica (di protezione, di produzione, a fini multipli ecc.).

3 – i campionamenti da eseguire sulle barriere o strutture artificiali e cioè sulle superfici dei moduli, a quale livello, tra i corpi e le strutture immerse, in prossimità o a distanze programmate, distinguendo i campionamenti biologici (sedimento, benthos ecc.) da quelli di pesca con reti da posta standard laddove i rendimenti della barriera vanno confrontati con quelli di un'area simile sprovvista di barriera, nel corso degli anni e dell'evoluzione eco-biologica della barriera artificiale istituita.

4 – infine, l'elaborazione ed interpretazione dei dati e delle osservazioni compiute (anche mediante osservazioni subacquee dirette), l'interpretazione per capire il funzionamento della barriera, la sua evoluzione od involuzione (interramento, subduzione, sovrasfruttamento per mancata vigilanza ecc.).

5 – valutazione delle prospettive, nel quadro della gestione integrata della fascia costiera e delle normative vigenti riguardanti il demanio marittimo, l'utilizzo e gestione del medesimo ecc.

Ma, vediamo anzitutto il quadro entro cui si sono mosse le iniziative di barriere artificiali nel nostro Paese.

Il contesto della pesca italiana dagli anni '70 agli anni '80.

Chi per mestiere andava in mare a testare i rendimenti di pesca ed a registrare le frequenze di taglia, osservando se i cormi di *Isidella elongata* (fondi batiali) o di *Funiculina quadrangularis* (epibatiale) erano abbastanza integri, chi visitava porti e mercati osservando lo sbarcato, chi raccoglieva dati statistici (intendo i ricercatori dell'epoca), pur con tutti i dubbi e le perplessità sulle statistiche ISTAT del tempo, si accorgeva che il sistema Pesca cominciava a presentare qualche crepa, soprattutto a livello di risorse demersali. Sia che si considerasse l'intero Mediterraneo (dati FAO), sia che si considerassero i singoli bacini italiani (dati ISTAT), negli anni '70 le catture da strascico (e non), si mantenevano alte, ma era cresciuto notevolmente anche lo sforzo di pesca, con natanti in attività sempre più grandi e potenti, grazie anche alle agevolazioni finanziarie

e contributive delle leggi allora vigenti. Ma, le catture per unità di sforzo di pesca (CPUE) scendevano inesorabilmente e preannunciavano che da lì a qualche anno non avrebbe più retto la biomassa in mare che aveva sostenuto quelle catture e che tanta euforia trionfalistica aveva dato agli armatori. Cosa che puntualmente avvenne negli anni 1984-85, come documenteranno le ricerche sui rendimenti di pesca volti alla valutazione delle risorse ed anche, successivamente, le ricerche mirate a seguire l'evoluzione dei parametri aleutici (catture, sforzo di pesca e catture/unità di sforzo) nei diversi bacini. (Bombace e Grati, 2007; Bombace, 2015).

Nella fascia costiera intanto, si era scatenata una grande conflittualità intersettoriale tra i diversi utenti del mare (Industria, Turismo, Pesca ecc.) ma anche una conflittualità intrasettoriale tra Pesca a strascico e Piccola pesca con attrezzi fissi, soprattutto al limite delle tre miglia o dell'isobata di 50 metri. Le misure d'interdizione spaziale non erano sempre rispettate, ma nemmeno quelle relative alle taglie minime (nemmeno oggi per la verità) e nemmeno quelle relative alle maglie delle reti a strascico. Anzi, a dire il vero, nei Regolamenti mancava proprio il protocollo tecnico di esecuzione delle misure delle maglie, talché tutti i verbali di infrazione degli organi di vigilanza venivano regolarmente impugnati e nullificati, nei contenziosi processuali che si verificavano.

Fu l'allora Laboratorio di Tecnologia della Pesca, poi IRPEM, oggi ISMAR a colmare questo vuoto tecnico-normativo.

L'allarme lanciato dal mondo della Ricerca, anche se non da tutti condiviso, fu raccolto dal Ministero allora competente, cioè il Ministero della Marina Mercantile che cominciò a pensare alla necessità di andare oltre le leggi normative (Legge 963/65 e Reg.to di esecuzione ecc.) per guardare a tutto il Sistema Pesca-Ambiente spingendo sulla collaborazione dei tre blocchi rappresentativi e cioè l'Amministrazione, la Ricerca e gli Operatori della pesca. Tutto questo lavoro sfociò poi nella Legge n.41/1982. È in questo contesto degli anni '70 che matura l'idea di creazione della prima barriera artificiale, scientificamente sorretta.

*Progetto e realizzazione della barriera artificiale di Porto Recanati
(S.E. del Promontorio del Conero, Medio Adriatico)*

Siamo agli inizi degli anni '70 e dopo un adeguato approfondimento, decido di progettare e realizzare una barriera artificiale in un'area costiera del Medio Adriatico che possa rispondere a diverse finalità: impedire lo strascico nell'area presa in considerazione; offrire rifugi, ripari e tane, in definitiva protezione ad organismi giovanili ed adulti; consentire l'insediamento di specie sessili diverse, offrendo superfici d'insediamento, secondo un gradiente d'altezza, ma anche secondo una diversità di esposizioni spaziali ecc. Ma, i problemi che mi assillavano in quel momento erano: che tipo di corpi immaginare, in che zona calarli, a quale profondità, su che tipo di fondale e poi gli aspetti legati alla costruzione a terra, al trasporto ed all'assemblaggio in mare ed infine i costi di tutto questo. I fondi che avevo accantonato erano sufficienti? Infine tutti i problemi amministrativi di contorno. Permessi del demanio marittimo, autorizzazioni varie per accumulo di materiali a terra, in area portuale, infine la ricerca della ditta di Opere Marittime in grado di costruire i corpi unitari secondo il mio disegno e poi calarli in mare secondo il progetto pensato.

Sentivo attorno a me un muro di incomprensione burocratico-amministrativa e, come altre volte mi era accaduto, sentirsi pioniere mi dava coraggio ma anche tanta ansia. Tuttavia c'erano anche i sostenitori. Anzitutto i piccoli pescatori della cooperativa di Portorecanati cui avevo spiegato quello che avevo in testa, ma anche i pescatori di strascico della Cooperativa di Ancona che ben capivano che i pesci si muovono anche dalla costa al largo per riprodursi e loro avrebbero potuto intercettarli.

Finalmente in una riunione in Capitaneria, carta nautica "parlante" si trovò un'area, proprio interdetta alla pesca perché lì una volta arrivavano i terminali di cavi telefonici che ci univano alla costa croata, in cui era rimasto il divieto formale, ma non più attivo, al limite delle tre miglia, che faceva proprio al caso mio. Feci

fare i carotaggi opportuni nel sedimento, approfittando della nave da ricerche “Bannock” del CNR che in quel periodo operava in quell’area per ricerche sedimentologiche ed i colleghi geologi mi chiarirono che lì potevo piazzare le mie barriere tranquillamente, trattandosi di fanghi terrigeni compatti e tenaci. Quest’area trovasi a tre miglia ad Est della foce del Musone, in Medio Adriatico.

Sentivo ora il bisogno di confrontarmi con alcuni colleghi biologi. Dopo una meditata riflessione sul modulo base da adottare, scartai subito i sistemi di materiali incoerenti calati a formare cumuli sul fondo marino, anche se questi avrebbero consentito dei risparmi. Optai invece per le forme solide geometriche, assemblabili in costruzioni capaci di articolare spazi, di creare rifugi, nicchie e tane e di rispondere a diverse esigenze eco-etologiche delle specie che avrebbero potuto frequentare questi substrati artificiali. Tra l’altro potevo attivare un gradiente altezza che, esteso nella colonna d’acqua, avrebbe potuto intercettare l’energia biologica dell’ambiente (spore, larve di sessili, meroplanton ecc.). In termini produttivistici questo aspetto, in quell’ambiente mesotrofico, avrebbe costituito la carta vincente. Ma io ancora non lo sapevo. Ne ebbi però quasi una conferma premonitrice, allorquando andando in mare per un sopralluogo batimetrico e sedimentologico-bionomico dell’area interessata, mi accadde di imbartermi in un galleggiante con una corda pendula alla deriva. Lo feci salpare da un marinaio del “S. Lo Bianco”, la nostra nave da ricerca del tempo e rimasi allibito per l’enorme quantità di piccoli mitili che si erano attaccati a quel pezzo di corda. Per me fu una illuminazione. Aggiungo che le forme geometriche dei moduli, consentivano tra l’altro prelievi di campioni di benthos su superfici unitarie verticali ed orizzontali dei moduli immersi, a diversi livelli ed esposizioni.

Dopo varie riunioni consultive che videro all’IRPEM di Ancona, attorno ad un tavolo di lavoro i colleghi esperti di bionomia bentonica, di ecologia marina della nostra SIBM (Società Italiana di Biologia Marina) e mi piace qui ricordare M. Sarà, G. Ardizzo-

ne, G. Relini, S. Riggio cui si aggiunsero successivamente G. Bresan ed A. Falace, unitamente ai ricercatori interni che cominciavano ad interessarsi dell'argomento, l'IRPEM decise, su mio progetto, di realizzare la prima barriera artificiale, scientificamente sorretta, in Medio Adriatico.

Il progetto prevedeva di realizzare, lungo il perimetro di un'area rettangolare di poco più di tre ettari, n. 12 piramidi, ciascuna costituita da n. 14 blocchi o moduli distribuiti su tre piani. Il piano di base con n. 9 blocchi, ciascun blocco distante dall'altro 1 metro. Il piano intermedio con n. 4 blocchi sfalsati e poggianti sui moduli di base; infine il piano alto costituito da n. 1 blocco posto al vertice della costruzione (fig.1).

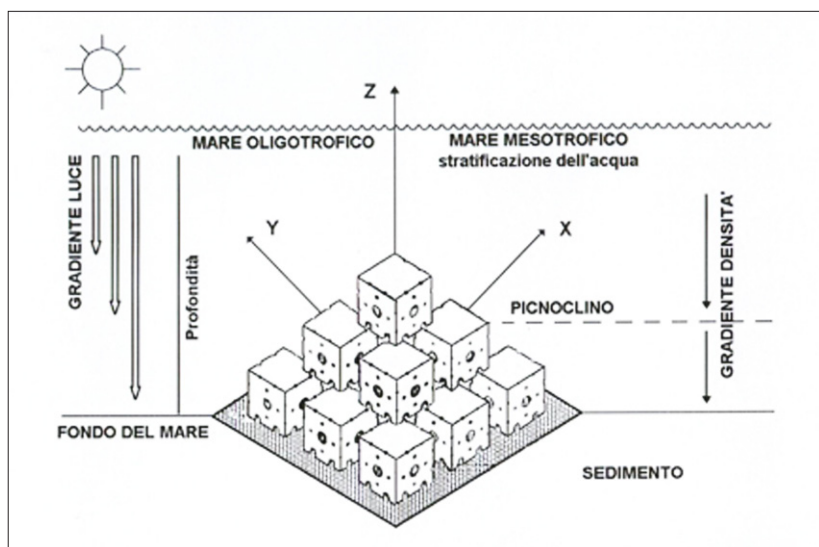


Fig. 1 – Piramide a n. 14 blocchi o moduli (9 + 4 + 1). A sinistra (in ambiente oligotrofico) si determina un gradiente di luce. A destra (in ambiente eu o mesotrofico) si determina un gradiente di densità.

Un basamento di pietrame (altezza 0,50 m) sosteneva ciascuna piramide. Ogni blocco o modulo è costituito da calcestruzzo, ha la forma di un cubo di 2mx2mx2m (8 m³), pesa 12 t e presenta fori intercomunicanti, cavità cieche (tane), superficie scabra.

L'altezza di ciascuna piramide è quindi (6 + 0,50) m. Data la profondità del fondale di 12-13 m, dal blocco di vertice al pelo dell'acqua rimanevano 6-7 m di spazio libero per la navigazione, anche nell'area interessata che chiamai subito "zona di ripopolamento" perché questo era lo scopo. Ciascuna piramide dista dall'altra circa 50 m e per dare continuità attrattiva a tutto il sistema, feci calare cumuli di grosse pietre tra una piramide e l'altra. Infine, all'interno dell'area furono poi affondate due vecchie imbarcazioni che intasavano il porto di Ancona (fig. 2 e fig. 3).



Fig. 2 – Blocchi di calcestruzzo pronti in banchina per essere imbarcati ed essere trasportati nella zona di ripopolamento.



Fig. 3 – Massi di calcare che, in accumuli, verranno immersi tra una piramide e l'altra per dare continuità al sistema ecologico della barriera.

Successivamente (1975) furono affondati attorno al poligono centrale, dei moduli singoli e dei corpi antistrascico random, in modo da creare un'area di rispetto. Comunque, notizie tecniche, risultati ottenuti e considerazioni varie si possono trovare nei lavori via via pubblicati (Bombace 1977; 1979; 1981; 1982) e dopo, nei Reports delle Consultazioni tecniche e dei Convegni tenutisi ad Ancona, nell'ambito del CGPM-FAO².

² (FAO 1986 – Fisheries Report n 357; FAO 1989 – Fisheries Report n 428). In quest'ultimo Report si trova anche un dibattito scientifico sulla teoria delle barriere artificiali che, ritengo, possa meritare qualche interesse e riflessione ed infine nei Proceedings dell'EARRN Conference di Ancona nel 1996 (Bombace 1997).

Risultati, osservazioni e criticità

Questo paragrafo va suddiviso in diversi punti.

1 - Anzitutto va detto che, malgrado la grande perizia tecnica di palombari e tecnici della ditta interessata alla realizzazione della zona di ripopolamento, non fu davvero facile costruire strutture subacquee come le piramidi progettate. Alcune piramidi infatti rimasero con il modulo di vertice sbilenco o precipitato alla base. Presentano quindi due piani anziché tre. Tuttavia, a distanza di 40 anni, una ricognizione fatta con il sistema multibeam echosounder, ha dimostrato che le piramidi il cui calo era riuscito erano ancora in piedi (fig. 4).

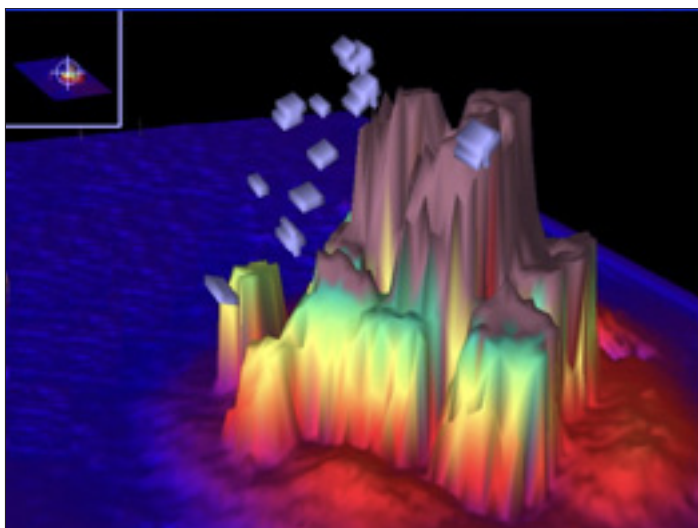


Fig. 4 – Piramide integra come registrata da multibeam echosounder, dopo 40 anni dal calo.

Il lavoro andava eseguito con mare assolutamente calmo, ma bastava una lieve increspatura perché non si potessero più seguire le lunghe pertiche di canna che dalla base di ciascuna piramide sverta-

vano verso l'alto o i fili a piombo che scendevano dall'alto del pontone verso il basso. Tutto questo prese tempo; ma, io ero convinto che nella colonna d'acqua si accumulasse una grande energia e che questa si dovesse intercettare. I fatti lo dimostrarono. Alla fine del 1975 la zona era completata. (Fig.5)

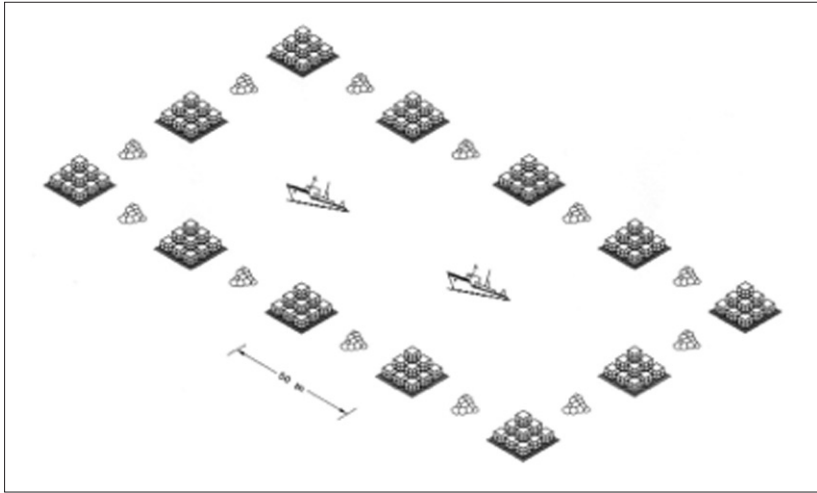


Fig. 5 – Schema della zona di ripopolamento.

2 - A distanza di alcuni mesi dall'immersione la dominanza di *Mytilus galloprovincialis* appariva evidente. Soprattutto i blocchi di vertice ed intermedi nereggiavano di una massa enorme di questi preziosi organismi sestonofagi (Fig.6).

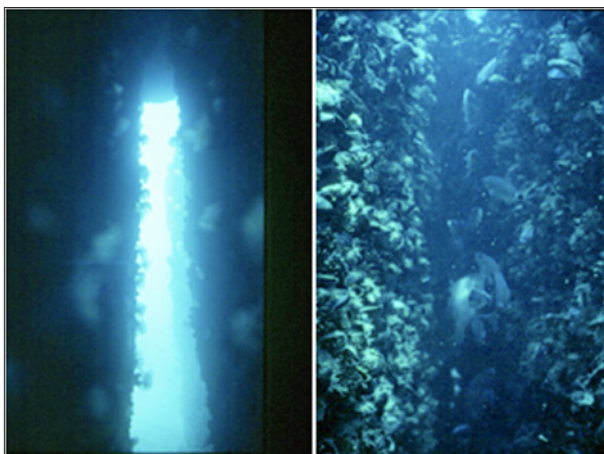


Fig. 6 – Spazio tra due blocchi; a sinistra dopo alcuni mesi dall'immersione; a destra dopo più di un anno. Si notano le pareti interne dei blocchi interamente coperte da mitili e tra esse diverse specie di pesci.

I blocchi di base invece spartivano le superfici di insediamento con *Crassostrea gigas*= *angulata* e *Ostrea edulis*. Il picnoclino separava due strati d'acqua di densità differente. Ad un anno di distanza dall'immersione dei corpi la densità dei mitili ruotava attorno ai 60 kg/m^2 . Questi risultati spingevano naturalmente verso forme di mitilicoltura del largo. Assieme a questi bivalvi c'erano altri organismi pescabili, quali il Gasteropode *Nassarius mutabilis* ed i Pesci (diverse specie di Sparidi, Scienidi e Scorpenidi) che tra i mitili, gli Idroidi, i Botrillidi e gli altri invertebrati trovavano i piccoli Crostacei ed i Policheti inerziali di cui si nutrono. Comunque le catture rivelavano una ricchezza e varietà biologica a diversi livelli (Fig. 7).

È ormai chiaro che il famoso tigmotropismo o tigmatattismo, in gran parte non è che attrazione trofica e ricerca di cibo.

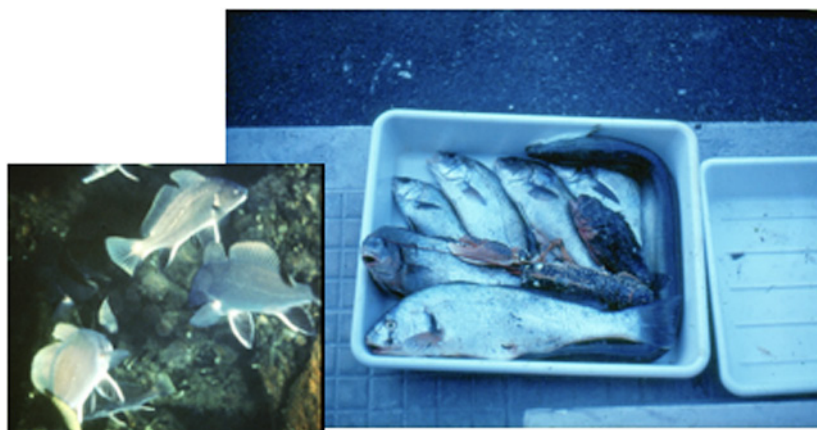


Fig. 7 – Alcuni esemplari di specie catturati nella zona di ripopolamento. A sinistra Ombrine; a destra nel vassoio esemplari di Ombrina, uno Scorfano nero, un Grongo ed un Astice.

3 – Uno straordinario fenomeno ecologico avveniva, per così dire, sotto i nostri occhi. Una grande massa di “seme” di mitili (post-larve e giovanissimi individui), sbloccatosi ora il fattore limitante, cioè assenza di substrati di attecchimento, si era insediata e pompava acqua dall’ambiente (i mitili sono eccellenti *filter feeders*) cresceva e faceva diventare il particellato organico (*seston*) di cui era ricco l’ambiente, biomassa utilizzabile. In sostanza, si riduceva l’eutrofizzazione e si creava biomassa edule. Si erano inoltre create delle nuove catene alimentari. Anche il fondo marino arricchitosi di materiale organico dato dalle pseudofeci dei mitili, alimentava una massa di piccoli Crostacei a loro volta prede di Scienidi quali *Scienella umbra* ed *Umbrina cirrosa*. E’ in questo senso che nei miei lavori ho parlato di “ingegneria ecologica o tecnologia ecologica”, come effetto di strutture artificiali articolate.

4 – I mitili (moscioli o cozze) della barriera, in un anno e mezzo avevano taglia di 6-7 cm, presentavano guscio sottile, con pochi epibionti ed incrostazioni e, soprattutto, erano batteriologicamen-

te immuni, si potevano mangiare anche crudi ed avevano (hanno) proprietà organolettiche straordinarie. Nessun confronto era possibile con il prodotto raccolto dai mosciolari lungo la costa, su moli e banchine o su affiorature rocciose. Talvolta in questo prodotto si riscontrano individui pieni di fango ridotto o con sacche di materiale organico in putrefazione. Quest'ultimo prodotto, in effetti, necessitava di selezione preliminare e depurazione obbligatoria, pena infezioni batteriche ed inconvenienti intestinali vari. I gusci di questi mitili si presentano spessi, con incrostazioni ed epibionti vari, ciò che poi pesa nei tempi cucina della massaia. Tra l'altro, nel 1973, erano esplosi in alcune zone costiere del nostro Paese (zone partenopeo-laziali) alcuni casi di colera ed il Ministero della Sanità, tanto per mettere le mani avanti, aveva interdetto la pesca e la raccolta dei bivalvi e degli "univalvi" (sic, intendendo i gasteropodi, nella disposizione ministeriale). Una forte crisi si era abbattuta sui mosciolari, un grande pregiudizio si era diffuso sui mitili, l'interdizione di raccolta e pesca permaneva, si erano avute proteste al porto di Ancona ed uno dei "cozzari" più esagitato si era arroccato su uno dei grandi piloni d'illuminazione dell'area portuale e minacciava di gettarsi da trenta metri di altezza se il Ministero non avesse rimosso l'interdizione. Assieme ad altri mi portai sotto il traliccio e convincemmo il mosciolaro a non fare gesti insani e che ci saremmo adoperati per sbloccare la situazione. La crisi infatti si sbloccò con gli interventi di alcuni di noi al Ministero muniti di pareri e rapporti di studiosi ed esperti di batteriologia e virologia che dimostravano come il vibrione del colera risulti molto labile alla salinità. L'Istituto Superiore di Sanità confermò. Ricordo la gratitudine nei miei confronti e verso Peppe Cingolani, l'ineguagliabile direttore della Cooperativa motopescherecci di Ancona (quest'uomo ci ha lasciato un grande vuoto) e finalmente l'ipotesi ministeriale si indirizzò su ortaggi e verdure irrorati da acque cloacali, assolvendo i frutti di mare che avevano comunque altri problemi. Ma, il pregiudizio sui mitili rimase a lungo.

5 – Ma, i piccoli pescatori della Cooperativa di Porto Recanati si contentavano di calare i loro nassini per la pesca dei bombolini (*Nassarius mutabilis*) a ridosso delle piramidi, di calare le loro reti e tremagli nell'area, finalmente senza temere l'invasione del piccolo strascico (i cosiddetti topolini), ma non raccoglievano i mitili cresciuti sui moduli delle piramidi perché non erano subacquei. Li raccoglievano invece i subacquei dell'Associazione Pesca Sportiva del luogo.

Insomma, per concludere, dopo un periodo di contrasti e di picche e ripicche, tramite l'intermediazione della delegazione locale della Capitaneria di porto e nostra (CNR) si ricucì il rapporto tra le due istituzioni e si pervenne ad una intesa di comune gestione dell'area. Questo è il motivo per cui l'area non è stata mai segnalata in superficie con boe e bandierine. La segnalazione avrebbe richiamato altri utenti ed i piccoli pescatori della Cooperativa, come i Pescasportivi, sapevano e sanno bene come trovare l'area interessata e non volevano agevolare altri, gli intrusi. Una targa di bronzo fu in seguito cementata su una delle piramidi per ricordare la pace avvenuta.

6 – La fama dei mitili della barriera artificiale di Porto Recanati si sparse velocemente presso le marinerie vicine, prima tra esse la marineria di Portonovo dove operava ed opera ancora una Cooperativa di piccoli pescatori e di mosciolari. Tutti premevano per avere anche loro un'area costiera da gestire ed a me apparve chiaro che bisognava fare un passo avanti nel senso della maricoltura sospesa. Mi fu chiaro anche che ci si dovesse avvicinare alla costa, sia per consentire un monitoraggio scientifico più agevole per la distanza ridotta rispetto alla sede dell'Istituto, sia per le pratiche di mitilicoltura, laddove i piccoli pescatori dispongono di piccole motobarche, sia per ridurre i costi.

In questo senso, fermo restando il modulo base, la piramide si poteva costruire con 5 blocchi (4+1), con letto di pietrame, ma con il masso di vertice portatore di un supporto (putrella in ferro con

croce) cui si potevano sospendere dei cavi porta-reste per la captazione delle larve dei mitili (“seme”) ai fini della coltura. Feci intanto un piccolo progetto per la Cooperativa Pescatori di Portonovo, dove contemplai un gabbione prototipo in tubi metallici per la mitilicoltura.(Fig. 8). Intanto la buona nuova era che, in seguito ad interventi legislativi, si erano resi disponibili co-finanziamenti e contributi su questa tematica.



Fig. 8 - Gabbione in elementi metallici tubolari per la mitilicoltura nell'area marina di Portonovo, presso Ancona.

7 – In seguito a questo primo esperimento di barriere artificiali nel mare di Portorecanati, nel 1981, sempre su progetto dell'IRPEM – CNR, fu realizzata la barriera artificiale di Fregene, in Medio Tirreno. Il monitoraggio scientifico veniva assicurato dal gruppo di ricerca che si era intanto coagulato attorno a G. Ardizzone (Università La Sapienza, Facoltà di Scienze, Roma). L'esperimento dimostrò che, anche nelle acque medio tirreniche, laddove esistevano condizioni di apporti trofici consistenti e continui, l'evoluzione del popolamento insediato privilegiava i bivalvi filtratori (Fig. 9).

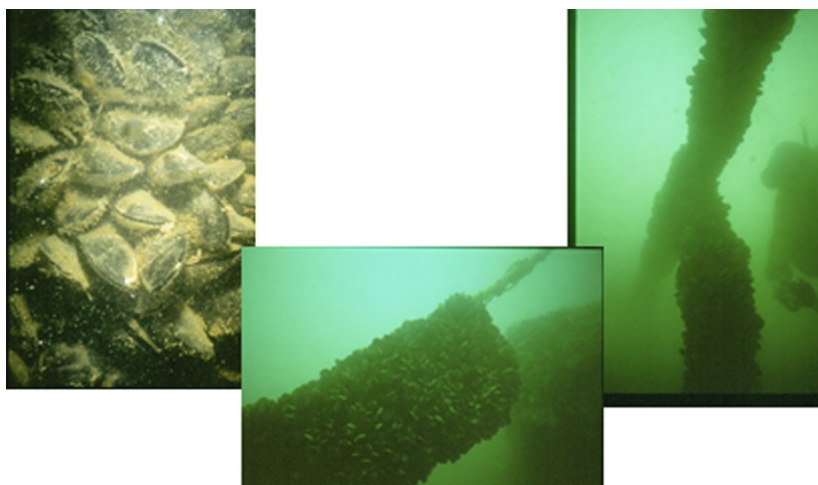


Fig. 9 – Mitilicoltura sospesa nell'area delle barriere artificiali di Fregene (Lazio).

La barriera artificiale di Fregene beneficiava degli apporti biogenici del Tevere, ma era anche soggetta ai ritmi sedimentari del fiume, a loro volta condizionati dal regime pluviometrico e climatico disordinato in cui ci tocca di vivere da alcuni decenni a questa parte. La stessa cosa poteva e può dirsi di tutte le barriere vicine a foci di fiumi, come potemmo in seguito constatare con la barriera artificiale di Cesano Senigallia.

La problematica sedimentazione/bioinsediamento o biocostruzione nel caso in cui trattasi di organismi secretori di calcare, è uno dei punti critici irrisolti su cui bisognerebbe puntare l'attenzione scientifica, per capire quale possa essere la distanza giusta per piazzare una barriera che possa beneficiare degli apporti trofici utili (particellato organico) da un lato, senza essere coperta dal flusso di materiale inorganico in sospensione (particelle fangose o sabbiose) dall'altro. Inoltre, il ritmo sedimentario disordinato comporta flussi di materiale granulometricamente diverso e la decantazione sul fondo va da fanghi quasi colloidali a fanghi misti a sabbie, ciò che comporta l'instabilità delle costruzioni che poggiano sul fondo. Ma, la massa di mitili che si era insediata nei cavi sospesi tra una piramide e l'altra costituiva manicotti impressionanti nella barriera artificiale di Fregene. Le piramidi erano della formula 4+1 ed alcune, anche 3+1 (i fondi si erano esauriti) ed il masso di vertice portava un supporto in ferro con anello per l'attacco del trave orizzontale cui venivano appese le reste verticali.

A questo punto consentitemi una digressione sociologica. Non si può creare una barriera artificiale se non c'è un consenso ambientale. La realizzazione della barriera artificiale di Fregene fu resa possibile dall'appoggio intelligente dei piccoli pescatori della zona (Ladispoli compresa) che ruotavano attorno al ristorante "Mastino il pescatore" (credo oriundi sardi). Mi piace ricordarne uno, Raffaello Gallo che, per vivacità d'intelligenza e cultura della pesca (cultura nel senso dell'adesione dell'uomo al proprio mestiere) non aveva pari. Mi piace pure riconoscere l'opera di appoggio data dalla sezione ambientalista della zona in cui si distinguevano il medico Petretti, padre di Francesco Petretti, insigne naturalista e docente all'Università di Camerino ed anche consulente della trasmissione televisiva GEO e GEO e Athos De Luca, allora assessore all'ambiente della Provincia di Roma.

Nel 1987 fu realizzata la barriera artificiale di Cesano Senigallia e questa divenne il terreno sperimentale di studio, di osservazioni e di iniziative tecnico-scientifiche dell'IRPEM dove intanto si era creato un gruppo di ricerca multidisciplinare che comprendeva oceanografi, ittio-planctonologi (non a tempo pieno), biologi subacquei, fisici e tecnologi di pesca, tecnici subacquei dell'imbarcazione TECNOPESCA, nata proprio per consentire i campionamenti sotto costa, ma anche al largo su piattaforme off-shore come avvenne successivamente. Mi piace citare G. Fabi, L. Fiorentini e, successivamente, A. Spagnolo, F. Grati, A. Lucchetti ed altri giovani ricercatori. Nella barriera artificiale di Cesano-Senigallia, le piramidi, nel formato 4+1, non solo avevano al vertice una putrella a croce di ferro per sostenere letti o travi cui erano sospesi i collettori per la captazione delle larve di mitili, ma alle piramidi stesse si affiancavano dei gabbioni in cemento (ciascuno di 4 m x 6 m x 5 m di altezza) espressamente pensati per la mitilicoltura.

I gabbioni s'intercalavano alle piramidi. Questi gabbioni furono in seguito usati anche per altri esperimenti di maricoltura (Fig.10).



Fig. 10 – Immersione di gabbioni in cemento, preparati a fini di mitilicoltura.

Nel 1988 con lo stesso formato (piramidi da 5 blocchi e gabbioni in cemento) fu calata una barriera di modesta entità nella baia di Portonovo.

Quanto realizzato sul piano scientifico e tecnico sperimentale con la barriera artificiale di Cesano-Senigallia meriterebbe diversi articoli e puntate. Va anche aggiunto che le iniziative di barriere artificiali, dopo le nostre, si moltiplicarono, non solo in Italia, ma anche in Francia, Spagna, Portogallo ed altri Paesi del Mediterraneo.

Tuttavia, per chi volesse avere informazioni bibliografiche per gli anni di cui parlo, mi piace segnalare la lista compilata da Annalisa Falace e Guido Bressan del gruppo triestino, pubblicata sul Bollettino di Oceanografia Teorica ed Applicata, Trieste, Vol. XI, n3-4, 1993.

Conclusione

Alla fine degli anni '80 ed inizi '90, i mosciolari e le cooperative di piccola pesca, avevano già acquisito piena coscienza della situazione. Il prodotto mitili raccolto lungo la costa non reggeva alla concorrenza del prodotto del largo, ottenuto con strutture e tecnologie in sospensione nell'acqua. Alcuni di loro avevano chiesto il permesso di creare qualche filare attaccandosi alle strutture delle barriere. Avevano già constatato quello che si raccoglieva in mitili dai gabbioni. Ed ecco che, quasi contemporaneamente in tutte le aree costiere adriatiche dove c'erano barriere artificiali, esplose il miracolo. I cozzari, uscirono dal loro antico retaggio di raccoglitori costieri e si lanciarono nella progettazione di impianti sospesi di mitilicoltura (Figg. 11 e 12).

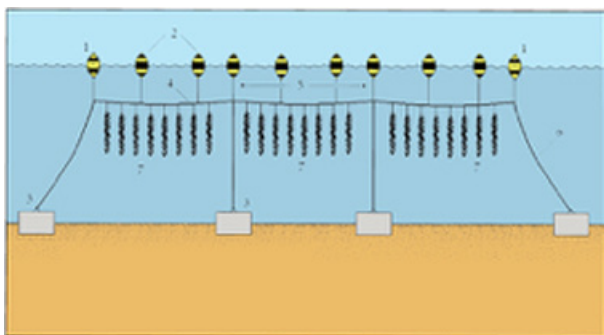


Fig. 11 – Filare commerciale della piccola pesca predisposto per la mitilicoltura.



Fig. 12 – Filare per mitilicoltura con reste coperte da mitili.

Li vedo ancora alcuni di essi sciorinare il loro progetto sul mio tavolo, chiedendo il mio parere. Essi chiesero intelligentemente di installare i loro impianti flottanti in aree contigue agli impianti di barriere, in modo da utilizzare la sciamatura delle larve dei mitili “parentali” delle barriere stesse. Oggi questi impianti di mitilicultu-

ra constano di decine di filari portanti di calze e reste, (ciascun filare può essere esteso anche 2 km), sono legati a cavi con grandi galleggianti terminali e corpi morti di zavorra e consentono la raccolta di un prodotto salubre, di grande pregio e sempre più richiesto dai consumatori. Tra l'altro, questi impianti danno lavoro e reddito a molti giovani allevatori (Fig.13).



Fig. 13 – Impianto di mitilicoltura contiguo ad un'area di ripopolamento mediante barriere artificiali in Medio Adriatico.

È ovvio che questi impianti sono possibili ed auspicabili laddove sussistano condizioni di eutrofizzazione nell'ambiente marino interessato.

Un po' di merito per questo fatto socio-economico nuovo ed importante lo rivendichiamo anche noi ricercatori.

Per quanto riguarda le barriere o strutture od habitat artificiali, dopo l'iniziativa di Ancona, dopo gli approfondimenti che ne seguirono sul piano nazionale ed internazionale, le realizzazioni, non sempre accompagnate da opportuno monitoraggio scientifico, si sono moltiplicate ed anche diversificate, sia come materiali usati, sia come forme ed assembramenti spaziali, sia come finalità.

Sul piano scientifico, più propriamente ecologico ed alieutico, da questa pluridecennale esperienza di ricerca di base, finalizzata ed applicata, sono derivate osservazioni e conclusioni importanti, su cui si potrà ritornare con una nota mirata.

Si può comunque affermare che le barriere artificiali costituiscono un ristoro per l'ambiente e le risorse, sia pure spazialmente limitato. Siamo infatti ben lontani dall'entità di spazi coperti e dai volumi di materiali immersi, quali in uso presso i giapponesi lungo le loro coste, laddove il volume minimo di materiale immerso, per ottenere effetti concreti sulla produzione della pesca professionale, è almeno di 50.000 m³. Si pensi ad es. che le barriere artificiali di Rimini e Cattolica, che sono le più grandi in Italia, dispongono ciascuna di 13000 m³ di materiale immerso.

Criticità rimangono infine, sul piano gestionale e sono le più difficili da superare, in un Paese come il nostro, con una filosofia giuridica riguardante la fascia costiera che risulta complessa, legata al concetto che le risorse e gli spazi costieri siano di tutti (e quindi di nessuno) e dove il demanio marittimo è sede di conflittualità e concorrenzialità tra i diversi settori dell'attività umana.

Rimangono inoltre i problemi di possibilità realistiche di cofinanziamento delle iniziative e dei progetti di barriere da parte delle cooperative della piccola pesca (unitamente ai finanziamenti comunitari), come anche quelli di segnalazione e vigilanza delle zone dove sono collocate le strutture artificiali. Infine, sia in sede centrale che in sede regionale, va affrontato il problema di programmazione degli insediamenti costieri laddove, lo scopo del recupero delle risorse e degli ambienti costieri, nel quadro della gestione integrata della fascia costiera, deve costituire una finalità fondamentale.

Ringraziamenti

Ringrazio F. Grati e L. Bolognini per la loro collaborazione.

Bibliografia

- ARDIZZONE G.D., Chimenz C. (1982) – Primi insediamenti bentonici della barriera artificiale di Fregene – *Atti Conv. Sottopr. Ris. Biol.* CNR, Roma: 165-181
- BOMBACE G. (1977) – Aspetti teorici e sperimentali concernenti le barriere artificiali. *Atti IX Congr. SIBM*, Ischia 19-22 maggio: 29-41
- BOMBACE G. (1979) – Nota sull'esperimento di barriere artificiali a fini multipli realizzato dal Laboratorio di Tecnologia della Pesca del CNR (AN). *Il Gazzettino della Pesca*, 1.
- BOMBACE G. (1981) – Note sur les experiences de création de récifs artificiels en Italie.
- Etud. et Rev.* CGPM, FAO, 58: 321-337
- BOMBACE G. (1982) – Il punto sulle barriere artificiali. Problemi e Prospettive. *Natur. Sicil.* 4 (suppl.3): 573-591
- BOMBACE G. (1983) – Observations sur les récifs artificiels réalisés le long des cotes italiennes. *Journée Etudes récifs artif. et maric. suspend.*, Cannes, CIESM :21-25
- BOMBACE G. (1997) – Protection of biological habitats by artificial reefs: pagg. 15 in Jensen A.C. (Ed.) *European Art. Reef Research, Proceedings of the 1st EARRN Conference*, Ancona.
- BOMBACE G. (2015) – Introduzione al Convegno e considerazioni sull'Adriatico. In Convegno Accad. March. Sc. Lett. Arti, Anc. su "IL MARE ADRIATICO: Ambiente, Pesca e Cultura: 15-38
- BOMBACE G., ARDIZZONE G. D. (1983) – La barriera artificiale di Fregene. *Rapporto Tecno-Scient. per Min.Mar.Mercant.*, Roma.
- BOMBACE G., GRATI F. (2007) – Che succede alle risorse di pesca del Mediterraneo? *Notiziario SIBM*, 51: 29-38
- FALACE A., BRESSAN G. (1993) – Récifs Artificiels en Méditerranée. Liste Bibliographique. *Boll. Oceanogr. Teorica ed Applicata*, Trieste, 11 (3-4): 247-255.
- CGPM – FAO (1986) – *Fisheries Report* N. 357, Roma
- CGPM – FAO (1989) – *Fisheries Report* N. 428, Roma

La cardiocirurgia del Novecento: un rapporto di reciprocità virtuosa tra scienza e tecnica

Gianfranco Iacobone

Chiunque abbia avuto la fortuna di essere impegnato in qualcuna delle varie branche della scienza e della tecnologia nella seconda metà del Novecento non può che aver riportato una impressione di stupore e meraviglia, non tanto mentre gli eventi scorrevano nel presente, ma ora, di fronte agli eventi stessi rivisti con il distacco di qualche anno trascorso.

In campo medico, (ma probabilmente in tutte le discipline) il progresso non è stato lineare ma iperbolico, con robuste premesse già nella prima parte del secolo, un'accelerazione dopo il secondo conflitto mondiale (anche a causa della pressione esercitata dalle necessità sanitarie dei vari teatri di guerra) e poi una impennata spettacolare negli ultimi tre decenni del secolo.

Oggetto di questa riflessione è come si sia creato un circolo di potenziamento tra le scoperte e le applicazioni in settori diversi dalla medicina (materiali, elettronica, chimica) e le esigenze nuove della medicina, che trovavano nelle nuove tecnologie infiniti campi di applicazione e crescita. Possibilità di cura “bloccate”, ad esempio, dalla mancanza di materiali idonei potevano decollare, e indurre la richiesta di ulteriori materiali finalizzati all'applicazione clinica, come nel caso delle protesi.

La medicina della metà del secolo scorso, e tutto sommato ancora quella degli anni '60, viveva una mescolanza di ottocento e di modernità. Avevamo avuto punte luminose come i primi antibiotici (Fleming 1925) ma i presupposti perché si potesse procedere

al trattamento chirurgico delle malattie cardiache erano ancora in gran parte assenti a metà del secolo, per cui dovremo procedere per gradi in questa ricerca delle origini della cardiocirurgia. Si trattava infatti di una branca altamente interdisciplinare, dove non era sufficiente approntare coraggiose tecniche operatorie, in assenza di molti altri requisiti capaci di portare al successo finale.

La stessa sutura del muscolo cardiaco e delle pareti arteriose era vista quasi con terrore superstizioso fino alla fine dell'800, quando il 9 settembre 1896, a Francoforte sul Meno, Ludwig Rehn ottenne la sopravvivenza del primo caso di sutura di una ferita del cuore, seguito sei mesi dopo da Parrozzani a Roma. Si trattava di terapie di emergenza su casi di ferita altrimenti mortale, ma il tabù era stato infranto: era possibile suturare il muscolo cardiaco. Le ricerche sistematiche di Alexis Carrel (benemerito in molti campi della medicina, e Nobel nel 1912) portavano nello stesso periodo allo sviluppo delle tecniche di sutura dei vasi sanguigni, aprendo quindi le porte sul piano della tecnica chirurgica.

Ma mancavano ancora molte cose: la possibilità di applicare la trasfusione sanguigna, indispensabile in questo tipo di chirurgia, la possibilità di un'anestesia profonda con interruzione delle funzioni respiratorie, la capacità di dominare le infezioni. Ed una alla volta, le tessere del mosaico furono sistemate, nei primi decenni del novecento.

La scoperta dei gruppi sanguigni ad opera di Karl Lansteiner nel 1905 (Nobel nel 1930) e del fattore Rh (stesso Autore nel 1937) aprì la strada alle tecniche trasfusionali, evitando gli incidenti mortali conseguenti a somministrazione di sangue incompatibile.

Meltzer ed Auer nel 1909, dopo molti esperimenti falliti da parte di altri Autori, misero a punto l'intubazione tracheale che, consentendo la ventilazione a pressione positiva, apriva la strada alla chirurgia a torace aperto (la funzione respiratoria spontanea è impossibile se i cavi pleurici vengono aperti) e alle tecniche di anestesia profonda.

I chemioterapici prima (1935) e gli antibiotici poi (1950, dopo

le prime scoperte teoriche di Fleming nel 1925) permettevano di dominare le infezioni post-operatorie che avevano accompagnato la storia della chirurgia da sempre.

Con questi presupposti nasceva dunque una prima chirurgia cardiaca: quella esterna al cuore ed ai grandi vasi, o comunque “a cuore battente” (non arrestato), importantissima ma non ancora risolutiva di tutte le patologie. È un susseguirsi di successi che occupano tutta la prima metà del Novecento, in parte anche “figli” delle due terribili guerre mondiali, che permettono a generazioni di chirurghi di acquisire esperienze di “frontiera” osando quello che in condizioni normali non sarebbe stato consentito.

Una delle patologie “inavvicinabili”, che mieteva molte vittime prima dell’avvento delle terapie anti-coagulanti, era l’embolia polmonare massiva, gravata da una mortalità del 90%.

Una grossa massa di coaguli, a partenza dal sistema venoso profondo, occlude all’improvviso le arterie polmonari rendendo inefficace la respirazione e portando a morte anche individui sani in giovane età, ad esempio dopo politraumi. Martin Kirschner, in Germania, riuscì per la prima volta, il 18 marzo 1924, a salvare un giovane paziente liberando le arterie polmonari “al volo”, senza poter arrestare il cuore come usa oggi ed aprendo la strada a questa procedura grazie allo sviluppo delle tecniche di intubazione e di trasfusione già menzionate.

Molto poi poteva essere fatto per la cura “dall’esterno del cuore” di alcune patologie congenite, e fu fatto: il dotto arterioso di Botallo (anomala comunicazione tra aorta ed arteria polmonare) fu chiuso per la prima volta da Robert Gross a Boston nel 1938. La coartazione istmica dell’aorta (un restringimento congenito dell’aorta dorsale) fu trattata con una riparazione completa da Clarence Crafoord nel 1944. Si tratta di due patologie, oggi considerate quasi banali, che conducono a morte, se non trattate, nei primi anni o decenni di vita. Nei bambini più piccoli (anche neonati) molte complesse malformazioni possono condurre a morte per carenza

di sangue che perfonde i polmoni. Nessuna di queste situazioni poteva essere affrontata con i mezzi dell'epoca, ma per una geniale intuizione Helen Taussig ed Alfred Blalock misero a punto una tecnica palliativa per portare comunque sangue al circolo polmonare creando una via anomala: il 29 novembre 1944 eseguirono il primo shunt sistemico-polmonare, ancora oggi praticato, aprendo anche in questo campo una nuova era.

Tornando alle patologie cardiache dell'adulto, la malattia reumatica era dilagante nella prima metà del secolo scorso, favorita dalle scadenti condizioni igienico-alimentari e dall'assenza di antibiotici. Attaccando le valvole cardiache la malattia le deforma e le deteriora fino a distruggerle. Ciò accade ancora largamente nei Paesi in via di sviluppo. In particolare, il restringimento della valvola mitralica (stenosi mitralica) porta a morte dopo una breve vita invalidata, ma apparve subito trattabile in quanto si dovrebbero solo separare i due lembi valvolari fusi tra loro. Ma la valvola è all'interno del cuore, per cui si mise a punto una tecnica di "commissurotomia a cuore battente" (fig. 1) per intervenire alla cieca attraverso le pareti del cuore. Siamo nel 1948 e per la prima volta, indipendentemente, Charles Bailey, Dwight Harken e Russel Brock (negli Stati Uniti i primi due e in Gran Bretagna il terzo) ottennero un successo, dopo molti fallimenti che avevano generato non poche polemiche in merito alla fattibilità ed eticità della procedura.

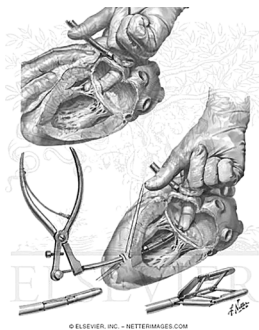


Fig. 1 - Commissurotomia mitralica a cuore battente

Un corso parallelo seguivano le tecniche diagnostiche, non meno importanti di quelle terapeutiche in quanto è evidente che senza le une non possono essere date le altre.

La diagnostica cardiologica partiva dalla semplice auscultazione, perfezionata fino ai limiti del possibile e capace di fare miracoli con la patologia valvolare, ma assai meno efficace nelle patologie più complesse. Un primo aiuto venne dall'elettrocardiografia (Willem Einthoven, 1903), ma era ancora poco. Con grande passione e spirito di sacrificio (sperimentando su se stesso) il tedesco Werner Forssmann seguì l'unica strada possibile: inserire una sonda all'interno del sistema circolatorio fino a raggiungere il cuore per misurare pressioni ed effettuare prelievi di sangue. Nel 1929 presentò i primi dati, che vennero accolti dalla riprovazione generale e gli costarono l'emarginazione professionale. Solo nel 1940 André Cournand portò il cateterismo cardiaco all'affermazione, meritando il Nobel nel 1956; premio che accettò ad una condizione: che fosse condiviso con Forssmann che, dimenticato da tutti, era diventato "medico di campagna". Una bella storia, di altri tempi. Con questa procedura possiamo dire che nasce la cardiologia moderna, e con essa la cardiocirurgia che ne è la branca operativa. Nasce anche quella rincorsa benefica tra tecniche e materiali, che vedremo essere il tema centrale della nostra conversazione.

Tuttavia il problema centrale rimaneva non risolto, nei primi anni '50: come intervenire all'interno del cuore, arrestandolo e svuotandolo del sangue, e quindi sostituendo la sua funzione di pompa. Funzione che è così intimamente legata a quella polmonare (il cuore da un lato pompa sangue nel piccolo circolo, i polmoni, dall'altro, con la sezione sinistra, nel circolo sistemico) che anche il polmone doveva essere sostituito pro tempore. Una sfida davvero enorme, sostituire entrambi gli organi vitali, che non possono fermarsi per più di tre minuti senza provocare la morte. E tuttavia una sfida ineludibile, se si voleva operare "dentro" il cuore.

La Natura veniva in nostro aiuto, è vero: era stato da tempo osservato che basta mettere a contatto sangue ed ossigeno perché quella macchina incredibile che è il globulo rosso (anzi, la molecola di emoglobina in esso contenuta) catturi avidamente l'ossigeno. Il sangue, da nero, diventa rosso vivo facendovi gorgogliare ossigeno. L'anidride carbonica poi (secondo problema), estremamente solubile, diffonde rapidamente dal sangue esposto ad un flusso di aria. Ecco come costruire un polmone. Quanto al cuore, non è altro che una pompa... Più facile a dirsi che a farsi però, perché, e torniamo al tema centrale, i materiali fanno la differenza tra successo e fallimento. Negli anni '50 quasi nulla del mondo che oggi ci circonda era presente: le "plastiche", anzitutto, per non parlare delle sostanze sintetiche più sofisticate. Si era poco oltre i prodotti naturali (non dimentichiamo che in guerra i paracadute erano fatti di seta...).

Ed ecco la rincorsa virtuosa: se la medicina (come qualunque altra tecnica) chiede, qualcuno prima o poi risponde. Risponde la ricerca di base ed a seguire risponde l'industria.

Magari non subito, ma a medio termine sì. E se si realizzano prodotti migliori, nel nostro caso più bio-compatibili, le applicazioni cliniche diventeranno più complesse, più pazienti potranno essere curati, e questo genererà la domanda di materiali e *devices* ancora più sofisticati: questa è la nostra storia.

Ma torniamo al dilemma: come fermare il sistema cuore/polmone.

Sembra un romanzo romantico, ma è realtà di ricerca dura e tenace, di insuccessi ed amarezze molto più che di soddisfazioni. Dubbi, anche, sulla liceità dei tentativi che si andavano compiendo.

I problemi da risolvere per applicare una circolazione extracorporea all'uomo erano tanti: il sangue non è un liquido qualunque, ma un tessuto vivente molto attivo, che reagisce alle superfici di contatto estranee formando coaguli catastrofici; le cellule del san-

gue sono delicate fuori del loro ambiente, e vengono rapidamente “macinate” dalle macchine; infine, qualunque piccola bolla gassosa che si formi o permanga nel circuito extracorporeo occlude per embolia i vasi arteriosi, con effetti gravissimi su quelli cerebrali. Con questi problemi si dovette confrontare John Gibbon (fig. 2), una figura leggendaria per la tenacia e la modestia, a fronte delle scarse soddisfazioni avute, con le quali perseguì l’obiettivo che cambiò la storia di tanta parte della medicina.

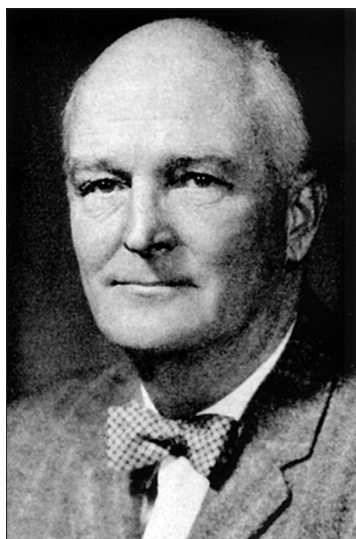


Fig. 2 - John Gibbon 1903-1973

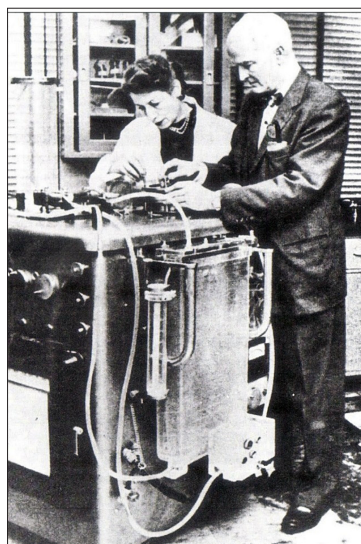


*Fig. 3 - Gibbon e Maly con
IBM mod.II*

Fin dal 1930, al MIT di Boston, aveva iniziato studi teorici insieme alla moglie “Maly”, sua fedele assistente per tutta la vita. I tempi erano prematuri, per cui i risultati furono frustranti e portarono alla lunga interruzione bellica senza esiti. Nel 1944 però Gibbon riprese a lavorare con la certezza del successo, e tra il 1950 e il

1958 lanciò prototipi sempre più perfezionati di macchina cuore-polmone (fig.3) fino a vedere il successo anche nelle applicazioni sull'uomo: era nata la chirurgia a cuore aperto (nel 1952 il primo intervento), e da allora il processo avrebbe avuto una crescita verticale. Non fu Gibbon però a godere di questi successi: la morte dei suoi primi pazienti lo aveva scosso a tal punto che si rifiutò di continuare ad eseguire interventi. Il suo senso etico non aveva retto al carico di responsabilità che da pioniere si era imposto, e poco lo consolava il fatto che i suoi pazienti sarebbero comunque morti, senza intervento.

Poter entrare "*inside the heart*" cambiò rapidamente lo scenario della cardiocirurgia. Non che i problemi fossero tutti risolti: nei primi anni '60 la mortalità era ancora alta se vista con gli standard di oggi, ma nulla al confronto degli enormi benefici, mai visti prima, per questi pazienti. Si sarebbero compresi solo nel decennio successivo i problemi della "protezione" del cuore sottoposto ad arresto, che a volte, ed in modo all'epoca incomprensibile, si "rifiutava" di riprendere a funzionare dopo un arresto di 60 o più minuti.

Si apprese quindi come proteggere il muscolo cardiaco con apposite soluzioni chimiche paralizzanti capaci di metterlo a riposo durante la procedura.

La circolazione stessa era molto lesiva per il paziente, in particolare per organi come il cervello, i polmoni ed i reni. Il paziente era un "sopravvissuto" ad uno stress davvero enorme, ed anche questo si sarebbe capito più tardi. Sono le microembolizzazioni e le molte sostanze lesive che si attivano nel sangue a contatto con superfici estranee come i tubi in PVC del circuito, a produrre i danni che ora sono stati neutralizzati. Ma per ottenere questi progressi sono stati necessari nuovi materiali: processi industriali capaci di tappezzare le pareti interne dei tubi con film biochimici compatibili, ossigenatori (la parte "polmone" della macchina) non più a gorgogliamento di bolle (le interfacce sono molto lesive) ma a fasci di micro-capillari porosi in gore-tex; miniaturizzazione di tutte le componenti;

sensori piazzati in più punti del circuito che informano su ogni anomalia; pompe non più meccaniche ma centrifughe, e così via.

Senza quel “loop” continuo tra richieste dei clinici e ricerca di base ed applicata questi progressi sarebbero stati impossibili, e non va nascosto che se la risposta è stata pronta, ciò è stato dovuto anche ai grandi interessi economici in gioco in un campo che interessava milioni di pazienti, e quindi poteva garantire, legittimamente, sicuri rientri agli investimenti.

Accanto alla tecnologia di base della circolazione extracorporea, presupposto di qualunque altra applicazione, poterono fiorire, sempre grazie a materiali innovativi, le protesi impiantabili, sia valvolari che vascolari. Alle prime valvole meccaniche in acciaio e resine (soggette ad usura dopo milioni di cicli) seguì la scoperta “miracolosa” (ed italiana) del carbonio pirolitico, un derivato della grafite, leggero e duro come il diamante, che è ancora lo standard delle protesi valvolari meccaniche. Accanto a queste, grandi progressi si sono avuti nel campo delle protesi non meccaniche ma in tessuti animali (biologiche), oggi impiantabili nei pazienti molto anziani anche attraverso una sonda.

Le cardiopatie congenite hanno avuto dalla possibilità di intervento a cuore aperto un impulso enorme, che ha portato alla correzione di tutte le anomalie, anche se rimangono limiti dove la malformazione comporta l'assenza di parti essenziali del cuore, come il ventricolo sinistro.

Ed infine (ma l'elenco dei progressi in tutti i campi della cardiochirurgia esulerebbe dalle dimensioni di questo contributo), mi piace ricordare che a distanza di soli sedici anni dal primo intervento a cuore aperto si arrivò al trapianto cardiaco, per merito di Norman Shumway (fig. 4) più che del noto C. Barnard. Siamo abituati, oggi, alla rapidità del progresso. Ma anche per gli standard di oggi è inimmaginabile come si sia potuti passare dal lasciar morire i pazienti affetti da malattia valvolare per incapacità di curarli, alla sostituzione del cuore in toto, nello spazio di tre lustri.

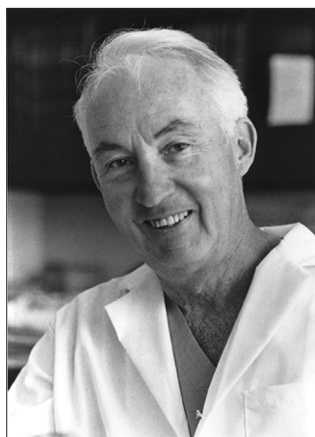


Fig. 4 - Norman Shumway 1923-2006

Se posso aggiungere dei ricordi personali di chi è stato studente di medicina proprio a partire da quel 1968 (anno del primo trapianto) e poi ha vissuto questa epopea esaltante stando nei propri ospedali e girando un po' il mondo alla ricerca delle cose nuove, una cosa mi colpisce più di altre. La medicina sembrava andare a due velocità, ed il vecchio conviveva con il nuovo in modo straniente. Ho visto applicare le ultime sanguisughe sul fegato di una paziente in scompenso terminale (una gravità senza speranza quale mai più avrei visto in seguito) tre anni dopo il primo trapianto di cuore. Ho assistito agli errori, ai drammi, ai ritorni indietro per poi ripartire per altre strade, ma sempre con la fiducia che si potesse e si dovesse andare avanti. Ed ho avuto, pur vivendo in un Paese, all'epoca più periferico di quanto sia oggi, la sensazione che comunque, con sforzo, noi eravamo "allineati" al progresso, stavamo vivendo da co-protagonisti la nuova medicina, e qualche volta anche avendo i Maestri a casa nostra.

Tutto questo ha avuto un effetto di trascinamento su quella parte della medicina che in effetti viveva ancora nel vecchio mondo. Ricordo lo sconcerto per alcune nostre richieste ai laboratori interni; cose mai fatte, perché farle? Non sarete un po' esaltati? Con gli anni sono cose diventate routine anche per i reparti di lungodegenza, ma allora erano l'altro mondo.

Dobbiamo custodire con gelosia questi progressi. Non si può tornare indietro con le tecnologie, ma si può perdere la capacità economica ed organizzativa, ed anche la volontà, di mettere questi progressi a disposizione di tutti, a prescindere dalle possibilità economiche.

La mia generazione ha avuto sempre ben chiara l'importanza di ottimizzare le risorse, pur muovendoci in un ambito di costi molto elevati. Ottimizzare vuol dire salvare queste possibilità di fruizione, senza le quali il progresso solo per pochi, oso dire, sarebbe inutile.

Suggerimento bibliografico

Un volume mi è stato utile e mi sento di consigliare per la bellezza del racconto, simile ad un grande romanzo: "Viaggio nel cuore – storia e storie della cardiocirurgia" di Ugo Filippo Tesler, cardiocirurgo italiano, UTET 2012.

Bellezza, distruzione, rinascita.

Il caso dei bronzi dorati da Cartoceto di Pergola

Laura Appignanesi, Michele Paladini

Introduzione

Sulla terrazza del museo archeologico nazionale di Ancona splendono al sole due cavalli dorati coi rispettivi cavalieri e due dame al loro fianco. È la ricostruzione integrale di un prezioso manufatto d'epoca romana: i bronzi dorati da Cartoceto di Pergola. Autorevoli studiosi si sono occupati ampiamente degli aspetti estetici, tecnici, storici, fornendo informazioni e ipotesi che oggi ci consentono di tracciare la loro storia millenaria. Le vicende, spesso lontanissime nel tempo, conservano zone d'ombra e misteri irrisolti. Tuttavia, è possibile individuare un percorso concettuale che può essere espresso da tre parole chiave: *bellezza, distruzione, rinascita*. Dallo specifico caso di studio è dunque possibile, con metodo induttivo, passare alla categoria generale di *bene culturale* e astrarre un'ipotesi sociologica nuova, che interpreta la valenza dei beni culturali nel contesto storico-sociale.

Le vicissitudini dei bronzi dorati si sviluppano lungo un arco temporale di duemila anni: si parte dalla produzione in epoca romana e si arriva all'attuale contesa amministrativa fra musei, passando attraverso la distruzione a opera dei barbari, al ritrovamento fortuito, ai lavori di restauro. In tal modo, la storia privata dei bronzi s'intreccia con le vicende storiche e ci restituisce il racconto dell'evoluzione socio-culturale di cui le statue sono state inconsapevoli protagoniste. Il periodo di tempo lunghissimo ci consente di mettere in relazione le vicende salienti dei bronzi con fatti ana-

loghi. L'analisi comparativa allarga la prospettiva a contesti storici e geografici diversi e la ricorsività delle relazioni causa-effetto supporta l'ipotesi che si vuole proporre: i beni culturali costituiscono un mezzo di comunicazione nel breve periodo e uno strumento di trasmissione dell'identità culturale nel lungo periodo. Se assumiamo che la comunicazione sia l'operazione base per la riproduzione del sistema sociale (Luhmann), i beni culturali costituiscono un elemento costruttivista strategico.

Il caso perfetto: i bronzi dorati da Cartoceto di Pergola

Il ritrovamento del gruppo scultoreo avvenne casualmente nel giugno 1946, grazie a due contadini intenti nei lavori di scavo di una canaletta per lo scolo delle acque, in località Santa Lucia di Calamello, nei pressi della frazione di Cartoceto, comune di Pergola, provincia di Pesaro e Urbino (De Marinis, Quiri 1999). Saggi di scavo accertarono l'assenza di un contesto archeologico: i bronzi erano stati depositi in epoca imprecisabile in una fossa appositamente scavata nel terreno, a non grande profondità (Alfieri 1992). Il gruppo scultoreo è costituito da quattro figure, due maschili a cavallo e due femminili stanti, composte probabilmente in uno schema simmetrico con disposizione piramidale con i cavalieri al centro e le donne ai lati (Fig.1). Secondo recenti studi (Pagano, 2015) le statue raffigurano Lucio Licinio Murena padre e figlio, i consoli d'epoca tardo repubblicana, e la produzione dell'opera risalirebbe al I sec. a.C.



Fig. 1 - I bronzi dorati da Caraceto di Pergola, museo di Pergola. Foto di M.Paladini

Tutte le statue presentano segni evidenti della distruzione effettuata in antichità, mediante colpi inferti con violenza. Sulle motivazioni della distruzione e del seppellimento di tale opera sono state formulate varie ipotesi: la più plausibile è che la distruzione sia avvenuta nel 552 d.C., durante la guerra gotica (*Ibidem*).

Da questo momento, fino al ritrovamento nel 1946, segue un lungo periodo di oblio, durante il quale i reperti restarono sepolti sotto i campi delle colline marchigiane. Ma, da quando i frammenti dorati riaffiorarono sotto i colpi di piccone dei due contadini, per i bronzi inizia una nuova vita (*Il giallo dei bronzi dorati*, Paladini 2017). Dopo il ritrovamento, il Ministero dei Beni Culturali intraprese un lavoro di restauro volto alla ricostruzione delle statue e quindi al ripristino della loro funzione culturale nel contesto sociale contemporaneo. I primi lavori furono eseguiti dal restauratore fiorentino Bruno Bearzi tra il 1948 e il 1959. Tale restauro fu considerato discutibile già all'epoca, per via dell'uso di staffe e placche

di fissaggio in ottone, saldate direttamente sui pezzi originali, ma ebbe il grande merito di rendere possibile una prima lettura delle sculture ai fini dello studio scientifico. In seguito i bronzi furono conservati nei magazzini del Museo Archeologico fiorentino, subendo anche l'alluvione del '66. Dal 1975 al 1986 le sculture furono sottoposte a un nuovo intervento conservativo presso il Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica per la Toscana di Firenze. Al termine dei lavori, i reperti furono esposti in mostra nel museo archeologico della stessa città nel 1987. Questo nuovo intervento fu eseguito avvalendosi di moderne tecnologie di una approfondita analisi chimico-fisica. Al termine del restauro furono ricollocati molti frammenti in precedenza trascurati, ricostruendo il gruppo scultoreo secondo quello che doveva essere lo schema compositivo originale.

Il lavoro di restauro, tuttavia, non si è concluso con la sola ricomposizione dei frammenti. Grazie a Giuliano de Marinis, prima direttore del Centro di Restauro di Firenze e poi Soprintendente Archeologo delle Marche, sono state realizzate una copia degli originali e una ricostruzione identica a come doveva apparire il complesso scultoreo in antichità. Oggi entrambe le opere sono conservate presso il Museo Archeologico Nazionale delle Marche di Ancona (De Marinis, Quiri 1999).

Ma le vicissitudini non finiscono qui. Dopo l'esposizione al pubblico, i bronzi sono stati protagonisti di un'altra incredibile vicenda, che li ha visti oggetto di contesa tra il Comune di Pergola e il Comune di Ancona, poiché entrambi i soggetti istituzionali volevano conservare le preziose statue nei rispettivi musei cittadini.

Il fatto narrato sembra dimostrare come il valore sociale dei beni culturali sia enorme, tanto da scatenare vere e proprie battaglie, legali e no, al fine di accaparrarsene il possesso, certamente per trarre benefici turistici, ma ancor più per suggellare un legame identitario tra il bene culturale e la società che lo custodisce. La vasta risonanza mediatica testimonia proprio la consapevolezza diffusa e radicata

all'interno della società, del valore dell'opera d'arte, vero patrimonio genetico nella riproduzione del sistema sociale.

In particolare, la storia dei bronzi, lunga duemila anni, è rilevante dal punto di vista sociologico in tre fasi:

- quella della creazione dell'opera, che possiamo associare al concetto di *bellezza*;
- quella della sua *distruzione* e conseguente oblio;
- quella della *rinascita*, ovvero del ritrovamento dei reperti, con successivi interventi di restauro e musealizzazione.

Nei prossimi paragrafi ripercorreremo brevemente queste tappe, fornendo un'innovativa interpretazione sociologica.

Non solo bellezza: le opere d'arte come mass media

Nel I sec. a.C., in un'officina dell'Italia centrale, fu creata l'opera in bronzo dorato raffigurante due consoli romani a cavallo (padre e figlio) con relative mogli. I consoli erano due magistrati eletti ogni anno, che esercitavano collegialmente il supremo potere politico e militare. A questo punto introduciamo il primo argomento di riflessione: in base al periodo storico in cui furono prodotti e ai personaggi rappresentati, possiamo attribuire una funzione mediatica alle statue, voluta coscientemente dall'autore/committente. I personaggi politici, titolari di una carica elettiva, avevano bisogno di comunicare con il popolo per ottenere consenso e favorire il gradimento, come accade oggi ai politici che monitorano con i sondaggi il favore del pubblico e tentano di accrescerlo con interventi sui mass media. In base a questa funzione, è comprensibile come la produzione diffusa di copie di statue clonabili fu, nell'antichità, ma anche nel Rinascimento, uno strumento per amplificare la diffusione del messaggio e, in generale, della cultura; (basti pensare che molte opere greche ci sono pervenute solo grazie alle copie romane).

Nel breve periodo, quello in cui la volontà dell'artista/commit-

tente costituisce la forza motrice della funzione dell'opera, mai solo estetica o decorativa, l'interpretazione sociologica considera i bronzi come un *mass media*. In un contesto caratterizzato da ampie fasce analfabete della popolazione e molto prima dell'invenzione della stampa, il ritratto in bronzo dorato esposto al pubblico costituiva una sorta di manifesto elettorale, con funzione di propaganda politica. Il messaggio era affidato alla comunicazione non verbale: l'abbigliamento, i gesti, la postura, l'espressione.

Le statue raffigurano quattro soggetti: due uomini a cavallo e due donne in piedi. Si conservano i volti e i busti di un solo cavaliere e di una sola signora. Il cavaliere è raffigurato con la veste militare d'alto rango: la tunica e il *paludamentum* cioè il vestito da cerimonia o da parata dei comandanti dell'esercito. Si tratta di un mantello corto, drappeggiato e fermato sulla spalla sinistra. L'uomo appare di età matura, con la fronte ampia e stempiata. Lo sguardo è rivolto in avanti e il volto è leggermente orientato verso destra. L'espressione del viso non sembra tradire alcuna emozione, ma comunica una sensazione di composta fierezza, il portamento è maestoso ed elegante. Del secondo cavaliere si conservano solo pochi frammenti: il braccio destro alzato nella stessa posa dell'altro cavaliere (non ricollocato dai restauratori) e le gambe, con i piedi vestiti da eleganti calzari allacciati con stringhe di cuoio.

Entrambi i cavalli appaiono di corporatura massiccia e sono decorati con ricche bardature. Le teste degli equini, leggermente diverse l'una dall'altra, sono agghindate con borchie e falere che presentano decorazioni in rilievo con raffigurazioni di divinità. Ai lati, una statua che rappresenta una figura femminile è pressoché completa, mentre dell'altra si è conservata solo la metà inferiore. La statua integra raffigura una donna di età matura, vestita con gli abiti femminili delle matrone d'alto rango: la stola e la palla, cioè il mantello e il velo (De Marinis, Quiri, 1999). L'espressione appare assorta e sembra rivelare un carattere pacato e riflessivo. La posa conferisce alla donna un atteggiamento pensoso, tipico di chi,

non meno dell'uomo, deve prendere gravi decisioni o esprimere importanti pareri. Anche l'altezza della statua, molto elevata e pari a circa un metro e ottanta, è certamente voluta per non sminuire il personaggio femminile nei confronti dei cavalieri.

Nel complesso, i quattro personaggi, come in un coro, sembrano comunicare che sono ricchi e soprattutto molto potenti, ma anche che la loro forza viene usata in modo ponderato e razionale e le loro decisioni derivano dalla riflessione e dalla saggezza.

Di conseguenza, il popolo, guardando il gruppo scultoreo, *leggeva* questo messaggio: chi esercita il potere (i due consoli) è vincente e risplende, è saggio ed equilibrato, prende decisioni ponderate, si avvale di consiglieri (le dame) e quindi non esercita il potere in modo dispotico; in breve: ispira fiducia e ottiene consenso popolare.

Se dallo specifico caso di studio passiamo a una riflessione generale, possiamo stabilire relazioni con esempi diversi per contesto politico, geografico, storico. Con riferimento ancora alla propaganda politica nell'antichità, si può considerare la Colonna Traiana, innalzata a Roma (II sec. d.C.) per celebrare la conquista della Dacia da parte dell'imperatore Traiano. Un bassorilievo, che si avvolge come un nastro attorno alla colonna, racconta i momenti salienti di quella espansione territoriale. La colonna era collocata nel Foro Traiano, un luogo sempre affollato, e poteva essere *letta* come un articolo di cronaca e celebrazione dei successi politico-militari.

Nel Medioevo, un esempio di celebrazione politica attraverso l'opera d'arte è facilmente rintracciabile nella Repubblica di Siena, che dal 1287 al 1355 fu amministrata dal Governo dei Nove (nove magistrati eletti dal popolo). Questo fu per Siena un momento di grande splendore politico ed economico: furono aperti numerosi cantieri, tra i quali quello del duomo, furono costruiti molti palazzi, incluso il Palazzo Pubblico, e fu completata una parte consistente della cinta muraria. Il ciclo di affreschi di Ambrogio Lorenzetti, posto all'interno del Palazzo Pubblico, sede del potere politico, do-

veva celebrare il buon governo dell'amministrazione civica e comunicare i principi e i valori su cui si fondava il Governo, come in una sorta di Carta Costituzionale figurativa (Fig.2).



Fig. 2 - Il ciclo di affreschi *Allegoria del buono e del mal governo* di Ambrogio Lorenzetti, Palazzo Pubblico di Siena.

Fonte: https://www.informagiovani-italia.com/palazzo_pubblico_siena.htm

Non solo affreschi, statue, monumenti. Anche interi edifici possono avere una funzione comunicativa, con un destinatario del messaggio costituito dall'intera comunità. E' il caso, per rimanere nel Medioevo, della propaganda politico-religiosa attraverso gli edifici di culto. La cattedrale gotica utilizza le linee e il gioco di luci per comunicare l'importanza della sfera spirituale rispetto a quella materiale. La struttura slanciata, le alte colonne, i pinnacoli, l'arco a sesto acuto puntano al cielo come frecce che indicano il *focus* della nostra attenzione. Il portale, spesso sorvegliato da creature mostruose, rappresenta l'ingresso in un altro mondo, come si evince dall'atmosfera mistica creata dalla luce filtrata dalle vetrate. Le dimensioni della navata evidenziano per contrasto la piccolezza

della condizione umana. Il fascio di luce che entra dal rosone illumina l'altare sottolineandone il ruolo protagonista.

Anche in epoche più recenti, nonostante l'esistenza di veri e propri mass media (giornali, radio, televisione) in grado di veicolare la comunicazione dal potere politico al popolo, non mancano esempi di monumenti commissionati da leader politici, carichi di messaggi non verbali. Ad Ancona, basta recarsi al Passetto per considerare come il Monumento ai Caduti, inaugurato nel 1930, possa essere interpretato come un articolo di giornale che racconta a un pubblico ampio e indeterminato la vittoria della Prima Guerra Mondiale e la celebrazione del Partito Fascista, con l'insieme della composizione e un ricco uso di simboli (Fig.3).



Fig. 3 - Inaugurazione del monumento del Passetto di Ancona. Elaborazione grafica degli studenti di Sociologia, a.a. 2017/18, docente L. Appignanesi, corso di Ingegneria Edile Architettura, Univpm, Ancona

La distruzione: le opere d'arte come obiettivi bellici

Nel 552 d.C., durante la Guerra Gotica, avvenne la distruzione dei bronzi da parte delle truppe barbariche dei Goti. Attraverso l'utilizzo di una metodologia d'analisi, simile a quella utilizzata in ambito forense (Bozzi, Grassi 2009), i reperti archeologici in oggetto possono essere considerati il corpo del reato di un'azione violenta. Dopo aver effettuato uno studio autoptico, paragonabile a un referto di medicina legale, sono stati individuati colpi inferti da più strumenti da punta e da taglio. In seguito è stata ipotizzata la tipologia della cosiddetta arma del delitto, utilizzata per distruggere le statue. Sembra probabile che siano stati utilizzati vari utensili, poiché l'opera di distruzione potrebbe essere stata compiuta da un gruppo di persone intente a devastazione e saccheggio. Inoltre, appare necessario considerare la quantità di forza necessaria sia per la demolizione dell'opera che per il trasporto dei pezzi, pari a oltre sette quintali e mezzo di bronzo.

Un elemento comune alle lesioni sulle gambe dei cavalieri e sul fianco del cavallo è rappresentato dall'altezza da terra del punto da cui sono state inferte, per tutte molto simile: probabilmente i colpi sono stati vibrati sulle statue ancora *in situ* da uomini di media altezza. Proseguendo nella ricostruzione degli eventi, s'ipotizza che, dopo l'abbattimento, i devastatori abbiano proseguito l'opera di distruzione frantumando le statue in molti pezzi, forse per facilitarne il trasporto o per la divisione quale bottino di guerra.

È accertato un particolare accanimento nei confronti della testa del cavaliere (Coarelli, 2000) ed è plausibile che i colpi inferti sulla testa siano stati sferrati sulla statua ormai abbattuta (Fig.4). In sintesi, la vicenda potrebbe essere ricostruita in questo modo: per prima cosa sarebbero stati inferti alcuni colpi alle estremità più facilmente raggiungibili - le gambe del cavaliere. In seguito, deve essere avvenuto l'abbattimento delle statue mediante il taglio delle zampe portanti dei cavalli che, in effetti, si presentano lacunose. Infine, deve essere avvenuta la demolizione vera e propria con lo

spezzettamento a terra delle statue. Inoltre, in questa fase, potrebbe essersi verificato l'accanimento sul volto del cavaliere, perché, in base a questa interpretazione, simbolo di un nemico da annientare.

Per completare lo studio delle lesioni e cercare, per quanto possibile, una risposta alla domanda sopra posta, appare necessario analizzare anche le parti dei bronzi che non presentano lesioni, cioè le teste dei cavalli. Le ipotesi formulabili sul perché siano state risparmiate non possono essere dimostrate scientificamente: tuttavia si può ipotizzare che, in un primo momento, le teste non siano state colpite perché poste troppo in alto, non alla portata degli strumenti dei devastatori. Inoltre, si potrebbe proporre una considerazione di natura criminologica sulla psicologia dei distruttori. Infatti, le effigi equine devono in qualche misura avere toccato il senso estetico dei loro ultimi ammiratori del mondo antico: è possibile che si trattasse di cavalieri barbari, abituati a compiere le loro violente scorrerie in sella a destrieri, animali nei cui confronti nutrivano ammirazione e rispetto. Forse per questo hanno risparmiato le teste dei cavalli.



Fig.4 - Testa del cavaliere prima del restauro. Tratta da AA.VV: I bronzi dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal, Musée des Beaux Arts, 2007

Beni culturali vittime di guerra

Le guerre, in particolar modo quelle combattute durante il secolo scorso, oltre alle vittime umane e ai danni economici, hanno comportato un'altra tipologia di perdita irreparabile: il danneggiamento del patrimonio culturale. In tali situazioni i beni culturali sono di fatto passati da espressione o testimonianza della storia, a vittime di questa.

Da un rapido esame delle vicende storiche, si evince che in epoche e realtà geopolitiche diverse è possibile individuare il ripetersi di forme di distruzione sistematica delle emergenze storiche e artistiche. Secondo Luciano Canfora, durante le rivoluzioni moderne si è diffusa la consuetudine di distruggere o decapitare le statue. I depositi del Louvre sono pieni di statue mutilate o decapitate, di teste marmoree staccate dal tronco a causa di quel fenomeno che gli storici della Rivoluzione francese, e prima di loro l'abate Grégoire membro della Convenzione nazionale, hanno chiamato «vandalismo rivoluzionario» (Canfora, 2016). Fra le vittime principali troviamo statue che raffigurano re o santi. Alessandro Manzoni, nel cap. XII dei *Promessi Sposi*, narra che alla statua di Filippo II, nella Milano giacobina del 1797,

un giorno le fu levata la testa, le fu levato di mano lo scettro, e sostituito a questo un pugnale; e alla statua fu messo nome Marco Bruto. Così accomodata stette forse un par d'anni; ma, una mattina, certuni che non avevan simpatia con Marco Bruto, anzi dovevano avere con lui una ruggine segreta, gettarono una fune intorno alla statua, la tirarono giù, le fecero cento angherie; e, mutilata e ridotta a un torso informe, la strascicarono, con gli occhi in fuori, e con le lingue fuori, per le strade, e, quando furon stracchi bene, la ruzzolarono non so dove.

Nel Novecento, in Italia, dopo il crollo del fascismo si assiste alla distruzione di centinaia di effigi di Mussolini: il testone bronzeo del duce, a Roma, venne sbriciolato tra due presse, per iniziativa di popolo, nell'euforia del dopo 25 luglio 1943 (*Ibidem*). Nel 1956 la statua di Stalin, eretta nei pressi del Teatro Nazionale di Buda-

pest, fu abbattuta durante la rivolta ungherese contro l'oppressione sovietica. Possiamo altrimenti richiamare la scena della demolizione della grande statua di Felix Dzerdzinski, fondatore della Ceka, antenata del Kgb, dopo che Eltsin assunse il potere a Mosca nel dicembre 1991. Un decennio fa, nel 2003, americani e iracheni abbattono decine di statue di Saddam Hussein¹, e appena pochi anni fa, nel 2011, le televisioni hanno trasmesso le immagini dei libici in festa, dopo aver decapitato una statua di Gheddafi (*Ibidem*).

Non sono soltanto le statue raffiguranti personaggi politici a essere oggetto di odio e distruzione. L'intero patrimonio artistico, espressione della cultura e dell'identità sociale, sembra costantemente sotto il mirino delle forze che puntano al rovesciamento della società stessa. Dal bombardamento di Dresda nel 1945 alla distruzione dei templi sciiti in Iraq, ci troviamo di fronte a cicatrici indelebili di ferite inferte al patrimonio culturale. Tali devastazioni danneggiano qualcosa che va ben oltre i manufatti e riguarda la tramandabilità al futuro del patrimonio culturale - e in un certo senso genetico - del sistema sociale pre-esistente. Robert Bevan dichiara che gli edifici storici e i monumenti sbriciolati dalle bombe non costituiscono semplici «effetti collaterali», ma atti calcolati e strategici che mirano all'annichilimento culturale del nemico, a un vero e proprio «genocidio culturale» (Bevan, 2006).

Qualche esempio. Il 15 febbraio 1944 l'aviazione americana bombarda l'abbazia di Montecassino, che, contrariamente a quanto sostenuto dagli Alleati, in realtà non era occupato dai tedeschi. Fra il 13 e il 15 febbraio 1945 Dresda fu rasa al suolo dagli Americani, che avevano comunque già vinto la guerra. La città venne poi ricostruita pezzo per pezzo dai sopravvissuti.

1 L'immagine della statua di Saddam Hussein abbattuta dalla folla (Bagdad, Piazza Firdos, 9 aprile 2003) è una delle più conosciute della guerra in Iraq. L'evento mediatico dovuto alla trasmissione in mondovisione ha reso questo evento l'emblema della guerra in Iraq.

Infine, possiamo elencare alcuni esempi in cui il bene culturale diventa obiettivo strategico nell'ambito di un'azione di annientamento del nemico. Appena 25 anni fa, l'8 novembre 1993, il generale croato cattolico Slobodan Praljak fece bombardare il ponte di Mostar, roccaforte della comunità musulmana in Bosnia. Il ponte è stato poi ricostruito grazie al recupero dei pezzi nelle acque del fiume. La comunità di Mostar ha fortemente voluto il ripristino del proprio ponte, simbolo identitario della città.

Ancora più recentemente, nel 2001 in Afghanistan, i Buddha di Bamiyan vennero distrutti dai Talebani. La mattina dell'11 settembre 2001, due aerei vennero dirottati e fatti schiantare contro le torri gemelle del World Trade Center, simbolo identitario della città di New York. Gli attacchi furono pianificati ed eseguiti da terroristi islamici affiliati ad Al-Qaeda.

Ci spostiamo in Iraq: nel 2015 l'Isis distrugge le opere del museo di Mosul (Fig.5). La scena, ripresa dagli stessi terroristi e diffusa sui social network, a distanza di parecchi secoli sembra analoga a quella che si può immaginare analizzando le lesioni dei bronzi dorati: un gruppo di persone, con vari utensili, colpisce le statue sul loro piedistallo per abatterle; una volta a terra, gli uomini continuano ad accanirsi su di esse. Infine in Siria, tra il 2016 e il 2017, l'Isis distrugge diversi manufatti nel sito archeologico di Palmira (Fig.6).



*Fig. 5 - A Mosul, in Iraq, jihadisti Isis distruggono reperti e statue antiche nel museo.
Fonte: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/02/26>*



*Fig. 6 - I militanti dell'Isis distruggono la facciata del teatro romano e il Tetrapilo a Tadmur, l'antica città siriana di Palmira.
Fonte: http://www.corriere.it/esteri/15_agosto_30*

Cambiano il territorio, il contesto storico, l'evento bellico, il soggetto responsabile dell'azione criminale e la popolazione locale che subisce il danno. Ma è possibile rintracciare delle costanti. Si potrebbe ricostruire una vera e propria storiografia bellica basata sulle vicende dei beni culturali, che da bottino di guerra diventano effetti collaterali o addirittura obiettivi sensibili: vittime della violenza inflitta all'identità culturale del popolo nemico o, mutuando la terminologia adottata dalle Convenzioni dell'Aja e dell'UNESCO, vittima di «crimini contro il patrimonio culturale».

Riassumendo, possiamo individuare diversi moventi alla base del danneggiamento o della distruzione di opere d'arte durante i ribaltamenti politici e gli eventi bellici:

- Reazione emotiva (*damnatio memoriae*)
- Bottino di guerra (saccheggio al posto della distruzione)
- Effetto collaterale
- Obiettivo strategico

In tutte le epoche, in ogni realtà geo-politica, abbiamo esempi di crimini contro il patrimonio culturale durante le guerre o i tentativi di trasformazione violenta del sistema socio-politico.

A questo punto la domanda che dobbiamo porci è: *perché?*

La tesi è che i beni culturali vengono distrutti strategicamente, per colpire il meccanismo di riproduzione e consolidamento del sistema sociale da annientare. Tornando al nostro caso di studio, nel 552 d.C. i bronzi dorati vennero distrutti dai barbari non per *damnatio memoriae* (erano passati sei secoli dalla loro creazione e i personaggi erano stati dimenticati), e probabilmente non (o non solo) allo scopo di impossessarsi del prezioso materiale come bottino di guerra. L'efferatezza dei colpi sferrati e l'accanimento sul volto del cavaliere lascerebbero piuttosto spazio all'ipotesi di una scelta del gruppo scultoreo d'epoca romana come obiettivo strategico da distruggere in quanto veicolo di trasmissione dell'identità culturale della popolazione nemica. I bronzi vennero distrutti dai Goti che

volevano annientare non un singolo rappresentante politico ma un intero sistema consolidato, con le sue regole di funzionamento e propri meccanismi di riproduzione e stabilizzazione del sistema sociale.

Il patrimonio culturale come mezzo di costruzione e consolidamento del sistema sociale

Per trarre conclusioni generali, ci basiamo sulla premessa teorica della funzione comunicativa dell'immaginario. Le opere d'arte sono sempre la rappresentazione di un'identità sociale in una determinata epoca e in uno specifico luogo. Sotto la superficie variegata dei differenti contesti, è possibile individuare il processo che porta l'oggetto artistico a diventare autonomo, separato dalla volontà dell'autore o del committente: nel lungo periodo, l'opera d'arte acquista un ruolo costruttivo del sistema che si concretizza nel processo storico e che, nelle situazioni di mutamento violento dell'ordine sociale, trova la sua manifestazione più eclatante negli atti di danneggiamento o distruzione. La rassegna presa in esame di atti violenti contro manufatti artistici o siti d'interesse culturale indica la volontà strategica di interrompere la trasmissione dell'identità socio-culturale del nemico: il patrimonio culturale diventa oggetto di crimini perché la sua cancellazione implica lo spezzamento del processo di riproduzione del sistema da abbattere. La teoria dei sistemi fornisce l'articolazione logica necessaria per attribuire un preciso ruolo costruttivista all'Arte (per una trattazione ampia si veda *La distruzione dell'arte nel processo di trasformazione della società*, Appignanesi e Paladini 2016). In caso di scontro fra società culturalmente diverse, la sopraffazione viene compiuta anche con la soppressione degli oggetti che ne costituiscono il supporto mediatico. La distruzione rileva dunque come un processo speculare alla costruzione (o consolidamento) dell'identità, che si avvale della creazione di opere d'arte.

La conferma: guerra delle sentenze fra Ancona e Pergola

La tesi sopra esposta sembra confermata con vigore dalle vicende che hanno interessato i bronzi da Cartoceto di Pergola negli ultimissimi anni, ovvero il contenzioso amministrativo per la custodia e l'esposizione dei bronzi che, dal 1989 ad oggi, ha dato origine a una vera e propria guerra legale fra Ancona e Pergola, dove i colpi vengono inferti non con le armi ma con le sentenze. Partiamo dall'inizio: nel 1988 i bronzi furono esposti in una mostra temporanea nel Museo civico di Pergola, al termine della quale sarebbero dovuti tornare nel Museo Archeologico Nazionale di Ancona. Tuttavia, allo scadere del termine stabilito, la popolazione locale insorse contro il rientro delle statue, arrivando a contestare violentemente la Soprintendente Delia Lollini incaricata della presa in consegna dei bronzi. Due deputati, peraltro appartenenti a opposti schieramenti politici, guidarono la rivolta, arrivando a murare lateralmente le statue all'interno del museo civico di Pergola, al fine di impedire la presa in consegna dei preziosi oggetti da parte della competente Autorità.

Da quel fatto si è sviluppato un contenzioso di fronte alla Giustizia Amministrativa che ha visto opporsi il Comune di Pergola e il Comune di Ancona, mentre il Ministero dei Beni Culturali, inizialmente favorevole alla collocazione dei bronzi nel Museo di Ancona, successivamente ha mutato il proprio indirizzo politico in chiave localista pro Pergola.

A distanza di molti anni e dopo tre diverse sentenze del TAR e due opposte sentenze del Consiglio di Stato (emesse tra il 1994 e il 2011), non è stata ancora posta la parola *fine* al contenzioso, in quanto i giudici hanno lasciato l'ultima parola ad accordi tra le Amministrazioni interessate. Dopo un periodo di pendolarismo, con l'assegnazione part time di sei mesi l'anno a entrambi i musei, attualmente le statue restano nel museo pergolese.

Di pari passo con il contenzioso giudiziario si è sviluppato un vero e proprio dibattito pubblico. La politica ha fatto la sua parte:

il caso è stato oggetto di particolare attenzione non solo da parte degli enti locali ma anche della Regione, poiché sono state discusse dal Consiglio Regionale delle Marche alcune mozioni relative proprio alla collocazione delle statue. La vicenda è approdata in Parlamento, dove se ne è discusso a proposito di una interrogazione rivolta da alcuni senatori al Ministro nel 2014, al fine di sollecitare una presa di posizione a livello governativo.

La questione ha inoltre coinvolto profondamente l'opinione pubblica, come dimostra l'attenzione a essa dedicata dalla stampa nazionale e locale. Da una ricerca effettuata presso l'emeroteca comunale di Ancona, dal 1988 al 2016 si possono contare oltre cento articoli aventi a oggetto i bronzi apparsi sulle principali testate giornalistiche locali: *Il Corriere Adriatico*, *Il Messaggero* e *Il Resto del Carlino*. Giusto per citare qualche esempio, nel *Corriere Adriatico* del 3 novembre 1988 (p.19) l'on. Franco Foschi cita Leopardi per supportare la sua posizione a favore della conservazione dei bronzi presso il Museo di Pergola, individuando una crescente sensibilità «della popolazione e delle piccole città e dei borghi ad una presenza che dà nuova vitalità e nuove ragioni di coesione sociale». Di parere opposto l'articolo apparso sul *Resto del Carlino* del 24 dicembre 1999 (p.3) dal titolo «Gli anconetani si sono ripresi i bronzi dorati». Mentre sul *Corriere Adriatico* del 14 febbraio 2002 si legge (p.3) «Bronzi dorati: una bruttura giuridica. Bovino: giusto impugnare la decisione».

In conclusione, possiamo affermare che le vicissitudini dei bronzi dorati da Cartoceto di Pergola costituiscono un caso di studio di notevole interesse sociologico. Dalla distruzione in epoca antica ai giorni nostri, dopo essere stati restituiti all'originario splendore dai restauratori, le statue hanno intrecciato la loro storia agli eventi politici del territorio, tornando a essere, a distanza di secoli, non solo reperti da esporre al museo, ma simboli identitari contesi dalle istituzioni.

Conclusioni

Per comprendere la rilevanza simbolica del patrimonio culturale, è necessario prendere in considerazione Émile Durkheim, secondo cui gli stati che possiedono questo tipo di patrimonio acquisiscono un particolare carisma. Gli artefatti diventano espressione d'unità di intere comunità, in grado di trasmettere uno spirito autentico: perpetuano un'eredità che trascende la comunità stessa. Il gruppo si personifica in totem, che diventano reliquie e idoli di una religione civile (Durkheim 1953). Tali oggetti rafforzano il gruppo e diventano sacri: il gruppo deve preservare l'Arte per il futuro (Strina 2015), perché tramandare significa intervenire collettivamente sulla storia, costruire una «memoria collettiva» (Halbwachs 1950).

Se poi consideriamo la realtà delle comunicazioni (Luhmann, 2002) e il potere dei mass media, possiamo ipotizzare un ruolo sociologico sistemico del *Cultural Heritage* (Appignanesi, Paladini, 2016). In quest'ottica i beni culturali assumono rilievo:

1) come mezzo di comunicazione nel breve periodo: l'opera d'arte è una sorta di mass media che veicola il messaggio esplicito o implicito del committente/artista, rivolgendosi a un pubblico ampio e indeterminato;

2) come mezzo di trasmissione dell'identità culturale nel lungo periodo: se assumiamo che la comunicazione è l'operazione principale di formazione e riproduzione del sistema sociale (Luhmann, 1997), comunicare l'identità significa costruire e mantenere in vita il sistema stesso;

3) come obiettivo strategico per il ribaltamento dell'assetto politico-sociale: colpire il patrimonio culturale equivale a minare il fulcro stesso dell'identità, il collante che tiene insieme la società da abbattere. I crimini contro il patrimonio artistico ne evidenziano l'importanza come un *blackout* rivela improvvisamente la funzione dell'elettricità.

Attraverso lo zoom su casi empirici e il grandangolo della prospettiva storica, è possibile comprendere come le opere d'arte rappresentino l'oggettivazione della contingenza sociale, ma ne costituiscano anche il supporto identitario. La falda acquifera della storia scorre sotto le generazioni che si succedono; ogni tanto l'acqua rompe in superficie e cambia il suo corso. Gli uomini, i popoli, le civiltà lasciano tracce indelebili, immortali, impresse nelle opere d'arte che sopravvivono ai mutamenti profondi, bruschi o lenti, del mondo. Non sono vestigia del passato, ma spirito vivo che scorre come sangue nelle vene del presente.



Fig. 7 - Le copie dei bronzi dorati vegliano il porto di Ancona. Foto di M. Paladini

Bibliografia

- Alfieri N. (1992), Il ritrovamento e il recupero dei «Bronzi di Cartoceto di Pergola», in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Appignanesi L. (2015), *Art as communication of rural identity: some photographs by Mario Giacomelli*, in «International Journal of Sociology and Anthropology», 7(9).
- Appignanesi, L. (2016), *Uno, nessuno e centomila contatti. La crescita esponenziale delle relazioni nella costruzione (o distruzione) dell'identità collettiva*, in «Im@go. Rivista di studi sociali sull'immaginario», 7.
- Appignanesi, L. (2016), *The systemic approach to urban identity for the understanding of social contingency*, in A. Folloni (ed.), *Inventing the future in an age of contingency*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Appignanesi L., Paladini M., (2016), *La distruzione dell'arte nel processo di trasformazione della società*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», 11, (2016)
- Baraldi C., Corsi G., Esposito E. (2002), *Luhmann in glossario*, Milano: Franco Angeli.
- Bevan R. (2006), *The Destruction of Memory*, London: Reaktion Books.
- Borrelli V. (2007), *Il Gruppo dei Bronzi dorati da Cartoceto di Pergola*, in AA.VV., *I Bronzi Dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal, Musée des Beaux Arts*, Jesi: Nova Azienda Grafica.
- Bozzi S., Grassi A. (2009), *Il sopralluogo tecnico sulla scena del delitto*, in A. Intini, M. Picozzi (a cura di), *Scienze Forensi. Teoria e prassi dell'investigazione scientifica*, Milano: Utet Giuridica.
- Braccesi L. (2007), *Terra di confine. Archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Calcani G. (1989), *Cavalieri di Bronzo*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Calcani G. (2006), *L'archeologia tra verità e falsificazione*, in «Rivista di Estetica. Numero speciale su falsi, contraffazioni e finzioni», 31(1).
- Canfora L. (2011), *Abbatere statue: i vandali delle Rivoluzioni*, in «Corriere della Sera» del 29 agosto.
- Cipriani R. (2012), *Per una sociologia dell'immaginario*, in «Sociologia della Comunicazione», 44.
- Croce B. (1912, 1928), *Breviario di Estetica. Aesthetica in nuce*, Milano: Adelphi, 1990.

- De Cataldo Neuburger L. (2010), *Scienza e processo penale: linee guida per l'acquisizione della prova scientifica*, Milano: Cedam WoltersKluwer.
- De Ferrari F., Palmieri L. (2007), *Manuale di medicina legale*, Milano: Giuffrè.
- De Maria S. (2002), *La scultura celebrativa romana fra Marche e Romagna*, in AA.VV., *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- De Marinis G., Quiri P. (1999), *I Bronzi dorati da Cartoceto di Pergola nel Museo Archeologico Nazionale delle Marche*, Recanati: Tecnostampa.
- De Marinis G. (2002), *I Bronzi dorati da Cartoceto: il punto sulle conoscenze*, in AA.VV., in *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- De Marinis G., Quiri P. (2007), *Dal rinvenimento ai restauri e alle esposizioni*, in AA. VV., *I Bronzi Dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal, Musée des Beaux Arts*, Jesi: Nova Azienda Grafica.
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari: Dedalo.
- Durkheim E. (1953), *Sociology and philosophy*. Routledge Revivals; trans. D. F. Pocock, Abington: Taylor & Francis, 1993.
- Febbrajo A. (1975), *Funzionalismo strutturale e sociologia del diritto nell'opera di Niklas Luhmann*, Milano: Giuffrè.
- Febbrajo A., Harste G. (2013), *Law and Intersystemic Communication. Understanding 'Structural Coupling'*, Farnham: Ashgate.
- Gattai R., Poma R. (1987), *I bronzi di Cartoceto*, Firenze: Edizioni Medicea.
- Halbwaches M. (1950), *The collective memory*, New York: Harper & Row Colophon Books, 1980.
- Luhmann N. (2002), *La realtà dei mass media*, Milano: Franco Angeli
- Luhmann N. (1976), *The Future Cannot Begin: Temporal Structures in Modern Society*, in «Social Research», 43(1).
- Luhmann N. (1995), *Art as Social System*; trans. en. E.M. Knodt, California: Stanford University Press, 2000.
- Luhmann, N. (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna: Il Mulino, 2001.
- Luhmann N., De Giorgi R. (2003), *Teoria della società*, Milano: Franco Angeli.

- Luhmann, N. (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. *La società della società*, Macerata: Quodlibet.
- Luni M. (1992), Il gruppo bronzeo da Cartoceto e il territorio del ritrovamento in età romana, in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Luni M., Motta F.G., (2000, a cura di), *I bronzi dorati di Pergola: un enigma?* Urbino: Quattroventi.
- Luni M. (2002), *Collezionismo archeologico e antichità riscoperte lungo la Flaminia sul versante adriatico*, in AA.VV. *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- Luni, M. (2002), *La via Flaminia nel versante adriatico*, in AA.VV. in *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- Luni M. (2007), *Il Gruppo statuario di Cartoceto di Pergola ed i bronzi nell'area medioadriatica*, in AA. VV., *I Bronzi Dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal*, Musée des Beaux Arts, Jesi: Nova Azienda Grafica.
- Luni M. (2008, a cura di), *Il territorio di ritrovamento dei bronzi di Pergola nell'antichità*, Urbino: Quattroventi.
- Mansuelli G. A. (1992), *Intervento conclusivo alla tavola rotonda sui bronzi di Cartoceto*, in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Manzoni A. (1842), *I promessi sposi*, Torino: Il capitolino, 2012.
- Pagano M. (2015), *I bronzi dorati di Pergola: un enigma risolto. Le statue equestri di Licinius Murena, padre e figlio*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 77.
- Paladini M. (2015), *Il conflitto amministrativo in materia di beni culturali*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Macerata.
- Paladini M. (2017), *Il giallo dei bronzi dorati da Cartoceto di Pergola*, Ancona: ItalicPequod.
- Paolucci P. (1966), *Scheggia note critico storiche*, Empoli: La Toscografica.
- Quiri P. (1992), *I bronzi dorati nell'ultimo allestimento museale*, in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Schelling F.W. (1859), *Philosophie der Kuns*, Stuttgart; trad. it. *Filosofia dell'arte*, Napoli: Prismi, 1986.
- Simmel, G. (1909), *Brücke und Tür*; trad.it. *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, ArchetipoLibri, 2011.

- Stenner P. (2004), *Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions*, in «*Soziale Systeme*», 10.
- Strina E. (2015), *Memory and conflict: the role of Cultural heritage in "new wars". The Stari Most case*, in Atti del Convegno «From memory to the future», Napoli, 4-5 June 2015.
- Stucchi S. (1988), *Il gruppo bronzeo tiberiano da Cartoceto*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider Roma.
- Toscano M.A., Gremigni E. (2008), *Introduzione alla sociologia dei Beni Culturali*, Firenze: Le Lettere.
- Wright Mills C. (1962), *L'immaginazione sociologica*, Milano: il Saggiatore.

Sitografia

- <http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp?tipodoc=Sindispr&leg=17&id=80633>. Accesso del 18/01/2015.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/suasa_res-a156f83a-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-dell'Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/suasa_res-a156f83a-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell'Arte-Antica)/). Accesso del 30/05/2014.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_\(Dizionario_di_Storia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_(Dizionario_di_Storia)). Accesso del 07/12/2015.

Tracce artistiche marchigiane nel cammino per san Giacomo di Compostella

Elisa Messina

L'uomo del Medioevo, per dirla con Le Goff, è, prima di tutto, *homo viator*, assetato di Verità, in cammino verso i luoghi della fede: Gerusalemme, Roma, Santiago¹; quest'ultima città del santo, pellegrino per eccellenza, Giacomo, in cui può riconoscersi, in tutta la sua precarietà, al di là dell'appartenenza sociale e dello status censitario.

Il santo, che è simbolo dell'*homo viator*, alle prese con difficoltà, incertezze, ostacoli da superare, viaggia con bastone, scarsella, conchiglia: da Gerusalemme alla Galizia si può tracciare un itinerario jacopeco dalla complessa geografia, segnato non solo da passi di uomini di diversa estrazione sociale, ma anche da reliquie, leggende, aneddoti, che disegnano il profilo di un Medioevo "di strada" genuino, autentico, in cui si confondono il latino e il volgare, cultura aulica e popolare, *Doctrinae e Bibliae Pauperum*.

L'*homo viator* si muove in una costante tensione dialettica, da una parte rapito da moti interiori e dall'altra coinvolto e densamente partecipe del continuo divenire di una magmatica realtà, che prende forma in un itinerario, in grado di sottrarsi alla vulnerabilità del tempo, nel momento in cui si trasforma, si "converte" in

1 Riferimenti essenziali per un inquadramento storico-culturale del fenomeno del pellegrinaggio compostellano sono: R. Oursel, *Le strade del medioevo. Arte e figure del pellegrinaggio a Compostela*, Milano 1982; *Il mondo dei pellegrinaggi: Roma, Santiago, Gerusalemme*, a cura di P. Caucci von Saucken, Roma 1999; D. Péricard-Méa, *Compostela e il culto di san Giacomo nel Medioevo*, Bologna 2004; P. Caucci von Saucken, *Santiago e l'Italia*, atti del convegno (Perugia, 2002), Perugia 2005

un mondo di desideri, emozioni, idealità, insomma in un motivo esistenziale, costruttivo, pregno di una solidità culturale, secondo una prospettiva, che, forse, attualmente, nell'era della "mobilità liquida", fondata sul consumo istantaneo, è difficile da comprendere e anche solo da immaginare.

Il viaggio offre all'uomo l'occasione per riscoprire se stesso e ripensare la sua esistenza, ora con la *curiositas* dell' Ulisse dantesco, desideroso di "divenir del mondo esperto e de li vizi uman e del valore", inseguendo "virtute e canoscenza", ora con il mistico fervore dello *stultus propter Christum*, inquieto e tormentato, fieramente consapevole del fatto che vivere non è necessario, camminare è indispensabile, che la vera patria è il Cielo, dove è l'Essere, Sostanza e Verità, senso del Tempo, la cui conquista non richiede l'esercizio della ragione, ma la fantasia del sentimento.

Generalmente a rendere conto degli itinerari sono cronache, diari, memoriali che documentano anche la varietà, nella caratterizzazione sociale, dei personaggi protagonisti dell'esperienza del viaggio di fede: genitori, figli, vedove, orfani, guerrieri, mercanti, nobili, che si spostano, sulla scia dell'esperienza fortemente umana dell'Apostolo Giacomo, detto il Maggiore, secondo le parole del Codice Calixtino del XII secolo, "santo di mirabile forza, benedetto nel suo modo di vivere, stupefacente per le sue virtù, di grande ingegno, di brillante eloquenza", coinvolto nel ministero itinerante di Gesù insieme a Pietro e a Giovanni e dedito ad una vita di intensa testimonianza, tanto da distinguersi come predicatore di Gerusalemme per il fervore e la sincerità delle sue parole.

Secondo un'antica leggenda, l'Apostolo avrebbe realizzato il viaggio dalla Palestina alla Spagna, in una delle tante navi commerciali che veleggiavano lungo tutto il Mediterraneo, percorrendo le rotte, che, nel Medioevo, sarebbero state solcate dai pellegrini a lui devoti.

Nella Sacra Scrittura si incontra il giovane e coraggioso santopescatore in barca, preso con Giovanni e Pietro dalla fatica e dal

sacrificio del duro lavoro; con loro condivide l'amara delusione di una pesca infruttuosa e con loro è rapito da un grande stupore di fronte all'intervento provvidenziale di Cristo, che insieme con gli altri lo chiama, sollecitandolo a lasciare tutto per seguirlo ovunque, sulle strade della Storia, dal mare della pesca miracolosa fino al monte della Trasfigurazione, passando per il Getsemani dell'agonia.

La tradizione agiografica tende a mettere in rilievo il carattere "globalizzato", universale della missione apostolica del santo, impegnato in un'attenta opera evangelizzatrice da Oriente ad Occidente, fino agli estremi confini del mondo allora conosciuto, al "Finis Terrae" della Galizia, dove, attorno alla sua figura, si radica una devozione particolarmente sentita, espressa in maniera magniloquente dalla fabbrica romanica della Cattedrale di San Giacomo di Compostella, in cui si conservano, stando alle fonti tramandate nel tempo, le spoglie del santo, lì approdate attraverso percorsi alquanto tortuosi ed enigmatici, ricostruiti nel vasto repertorio narrativo, riguardante la "Translatio".

Dalle peregrinationes terrene alla Translatio ultraterrena: San Giacomo è destinato a continui movimenti, sia in vita sia post-mortem, tanto da essere considerato patrono dei pellegrini, da essere identificato con il cammino e, addirittura, da divenire colui che accompagna il passaggio dalla terra all'Aldilà.

All'indomani della morte, perpetrata, come si legge negli Atti degli Apostoli, dal re Erode, che "cominciò a perseguitare alcuni membri della chiesa e fece uccidere di spada Giacomo", le spoglie del santo non hanno requie: la Translatio del corpo, riportata nel Liber Sancti Jacobi o Codex Callistinus e nell'Historia compostellana, avviene su una nave partita da Giaffa, località sulle coste della Palestina, e approdata in Galizia, dove il vescovo Teodomiro scopre la tomba dell'apostolo.

A proposito della decapitazione, si legge che "la testa del santo non cadde a terra, perché il beato apostolo, colmo della virtù divina, la trattenne tra le braccia rivolte verso il cielo", facendo sì che

persino gli uomini inviati da Erode non riuscissero a prenderla.

I discepoli “posero dunque il suo corpo e la sua testa in una sacca di pelle di cervo e lo trasportarono da Gerusalemme in Galizia”, grazie all’aiuto di un angelo del Signore.

Quanto mai avventuroso è l’arrivo del santo in Galizia, “sdraiato sopra una grande pietra, a mò di barca, metà della quale sarebbe rimasta a Giaffa”.

Grande è la distanza percorsa da San Giacomo che “attraversò le onde dell’oceano fino ai suoi confini e la sua virtù si è spinta dove nessuno in terra è mai arrivato” e i fedeli a lui devoti devono fare un lungo viaggio, stando anche alle parole di Dante, secondo cui coloro che sono diretti al santuario di Santiago meritano il nome di pellegrini: “chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepoltura di San Jacopo fue più lontana de la sua patria che d’alcuno altro apostolo”.

La ricerca storica, in relazione al culto di San Giacomo, ha valorizzato, in maniera calzante, il concetto di “strada”, per riprendere le parole di P. Caucci van Saucken, “un sistema complesso, dinamico e a volte alternativo, che ruota intorno ad un itinerario, influenzandone tutta l’area con castelli, monasteri, ponti, spedali, varianti del percorso principale, ma anche con leggende, proverbi, costumi, usanze, culti derivati o integrati nella civiltà del pellegrinaggio”.

Lungo le vie del Medioevo, insieme ai pellegrini, circolano la cultura, il commercio, l’arte e nel viaggio di fede si realizza un incontro fecondo fra popoli diversi, che forgia in maniera determinante la coscienza dell’Europa, grazie anche al linguaggio delle immagini, dotato di un forte potere simbolico, in grado di favorire uno scambio ecumenico di informazioni, conoscenze, idee, ignaro di limiti, confini, ristrettezze ideologiche.

L’Italia è inevitabilmente presente negli itinerari spirituali, visto che, secondo la tradizione, molte sono le vie che la attraversano e la mettono in comunicazione con le grandi mete dello spirito, come Santiago de Compostella, situate anche oltre i confini: si pensi alla

celebre via Francigena, che, nata per un'esigenza di difesa dei ducati longobardi, risulta essere il prodotto della fusione di più tronconi stradali, che ne fanno ora la via romea, ora la via gerosolimitana, ora la via compostellana, dal momento che è al centro di un sistema di comunicazioni tra il mondo franco e Roma, in particolare, attraverso il Monginevro.

Le Marche², che, nonostante la ricchezza di fonti documentarie e di testimonianze figurative sulla tradizione jacobea, non dispongono di studi sistematici sul culto e l'iconografia di San Giacomo, nel Medioevo, per la particolare posizione geografica, i diversi approdi costieri, i naturali percorsi lungo le valli fluviali, hanno una vocazione spiccata ad essere terra di passaggio di devoti viandanti, come dimostra la presenza di una rete di collegamento con i grandi centri della spiritualità, alla cui base sono le vie consolari (Flaminia, Salaria) connesse alla Francigena, rete costellata di oratori, ospedali, conventi, che, legati ad ordini o confraternite, si configurano come strutture deputate all'accoglienza.

Nella valle del Tronto, sul tracciato della Salaria³, considerata, sin dall'antichità, già da Varrone *umbilicus Italiae*, poiché punto di snodo tra il settentrione e il meridione, Ascoli riveste una notevole importanza, non già come meta di pellegrinaggi, quanto come ultima delle stazioni prima di giungere al porto di *Castrum Truentinum*, grande *trait d'union* con l'Oriente.

A partire dall'XI secolo nella cittadina, come è ben messo in luce da M. Di Gregorio e V. Valerio⁴, è possibile individuare un

2 M. Sensi, Il Cammino di S. Giacomo tra Umbria e Marche. Viabilità, pellegrini, ospizi, confraternite in "Marca/Marche", 4, 2015

3 F. Cappelli, *La Salaria e le vie artistiche* in "Farfa", a cura di R. Dondarini, atti del convegno (Santa Vittoria in Matenano, 2002), Ascoli Piceno 2005, pp. 205-307

4 M. Di Gregorio e V. Valerio, *Ospedali e strutture d'accoglienza per pellegrini ad Ascoli Piceno, a partire dall'XI secolo* in "Homo viator nella fede, nella cultura, nella storia", a cura di B. Cleri, atti del convegno (Tolentino-Fiastra, ottobre 1996), Urbino 1997, pp. 125-146

considerevole numero di strutture annesse a monasteri, conventi e chiese, destinate ai pellegrini.

Nelle riforme del vescovo Rainaldo IV circa il numero dei chierici delle parrocchiali di San Vittore e di San Giacomo nel 1333 e nel 1340, così si legge a proposito del dovere dell'ospitalità presso le chiese curate: "*Hospitalitate servata, legatis et nunciis apostolicae sedis receptis ad quae de iure tenentur vix possunt quatuor clerici commodè sustentari.*"

La Chiesa e Collegiata di San Giacomo di Compostella⁵ è una delle più antiche fondazioni, costruita alla fine del XII secolo, in posizione strategica, su quella che diventerà la *Strata Sancti Iacobi*, di grande rilievo sia sotto il profilo religioso, che civile, tanto da dare il nome all'intero quartiere, detto appunto di San Jacobo, caratterizzato nel tratto di via Soderini, strada compresa tra la Platea Sancti Anastaxi, centro della vita cittadina, e la chiesa di San Giacomo, dall'imponente presenza di numerose case-torri costruite tra l'XI e il XII secolo, per la maggior parte rimaneggiate o inglobate in strutture d'epoca successiva.

La bianca facciata a capanna, composta da regolari filari di conci in travertino ben squadrati, ha un accentuato slancio verticale; sul lato destro si innalza un'alta e snella torre campanaria, edificata nella prima metà del secolo XIV, con tre campane, di cui una riportante la data MCCCXXX e un'iscrizione in caratteri gotici maiuscoli, che rende evidente la dedicazione della chiesa a San Giacomo: *Ave Maria/gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Mentem sanctam spontaneam onorem Deo et patrie liberationem Sancte Iacobe ora pro nobis.*

Merita particolare attenzione il portale laterale sinistro: sull'architrave che delimita in basso la lunetta, compare la figura giovane e imberbe di San Giacomo insieme alla Madonna con Bambino e a

5 S. Papetti, scheda in "Atlante del Gotico nelle Marche-Ascoli Piceno e provincia", Milano 2004, p.17; M. Massa, *Scultura romanica e gotica* in "Atlante dei Beni Culturali dei territori di Fermo e Ascoli Piceno", a cura di S.Papetti, Milano 2003, pp. 185-197

San Giovanni Evangelista, in un gruppo scultoreo policromo (fig. 1), restaurato alcuni anni fa (2002-2003), da considerare ad Ascoli una delle poche espressioni della scultura gotica con ascendenze abruzzesi e campane, di notevole valore, come osserva S. Papetti, per la marcata monumentalità, la fluidità di tratto e l'eleganza nell'intaglio.



Fig. 1 - Anonimo XIV secolo, *Madonna in trono tra San Giacomo e San Giovanni Evangelista*, chiesa di San Giacomo, Ascoli Piceno

Vicino alla zona absidale, sull'angolo esterno sud-est è scolpita su due righe l'iscrizione rimaneggiata: "*Dominus Iohannes de Tomaso de Novie e in basso P.....*". Questi frammenti di frasi, insieme a diversi simboli cristiani quali la croce e la palma che si possono vedere scolpiti sulla base vicino alla facciata, angolo sud-ovest, sono da interpretare come memorie dei defunti sepolti nelle immediate vicinanze e non è da escludere che si tratti di pellegrini di passaggio.

All'interno, la chiesa è decorata da affreschi devozionali, che, realizzati tra la metà del XIII e il XV secolo e riferibili a pittori di buon livello, tra questi il Maestro di Offida, dovevano ricoprire l'intera superficie muraria e che attualmente sono in larga parte

perduti o visibili sotto forma di palinsesto costituito da strati di intonaco sovrapposto, come risulta evidente proprio da alcuni brani, di fattura duecentesca, raffiguranti San Giacomo.

Se ci si sposta lungo la costa, ci si rende conto del fatto che l'Adriatico, mare-lago, ponte tra Oriente e Occidente, crea un clima ideale per un'apertura culturale, a cui Ancona, con il suo porto, non è certo estranea.

Sulla strada consolare che partendo da Sirolo conduceva fino a Fiumesino, in zona Torrette di Ancona, sorgeva sin dal XIII secolo, secondo il Natalucci⁶, una chiesa intitolata a S. Giacomo Apostolo probabilmente con dignità di pieve, come risulta anche da menzioni rinvenute nel registro delle tasse; in una località "extra Burgum Anconae ad augendam atque ampliandam de hominibus extra venientibus habitatoribus", da identificare con l'attuale quartiere di Capodimonte, c'era una chiesa dedicata al santo galiziano, meglio conosciuta come Santa Maria in Valverde, donata alla comunità benedettina di San Giovanni Battista in Penocchiara, ampliata nel 1191 dal vescovo Beraldo e distrutta pressochè completamente dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, di cui si conservano il campanile a vela con sottostante iscrizione lapidea e le due campane del XIV secolo, oggi al Museo Diocesano di Ancona.

Viaggiano sulle rotte del Mediterraneo le importanti reliquie di San Giacomo Apostolo, conservate nella Cattedrale di Ancona, in cui nel 1380, stando alla ricostruzione del Ragnini⁷, erano state traslate anche quelle di San Giacomo Minore per volontà del patriarca Paolo Paleologo.

Sicuramente memoria del frequente passaggio nella Cattedrale

6 V. Pirani, "Le chiese di Ancona", Ancona 1998, p. 125

7 R. Ragnini, *La insigne reliquia del capo dell'apostolo s. Giacomo il Minore che si venera nella cattedrale di Ancona*, Ancona 1899. Si legge: "Il patriarca Paolo Paleologo che, venendo in Italia per procurare all'Impero Greco, minacciato seriamente dai Turchi, l'appoggio del Pontefice Urbano VI e delle più importanti città marittime, fra cui emergeva Ancona, portò seco parecchie preziose reliquie per donarle al Pontefice." Tra queste "l'almo Capo di San Giacomo Minore, fratello di Nostro Signore Gesù Cristo e primo Patriarca di Gerusalemme".

di Ancona di pellegrini diretti in Spagna è l'immagine aulica e ieratica, vagamente bizantina, del San Giacomo di Galizia⁸ (fig. 2), oggi al Museo Diocesano del capoluogo dorico, che, stando a quanto riportato in antichi inventari, doveva essere collocata “sulla parete destra della chiesa, a fianco della Cappella del Crocifisso”: il santo, rappresentato in posizione frontale, sorregge con la mano sinistra un libro e con la destra un bastone, è avvolto da un manto originariamente interamente rosa, drappeggiato, caratterizzato da ampie pieghe, che consente di ricondurre l'opera ad un momento tardo dell'attività di Olivuccio di Ciccarello, intorno agli anni Trenta del Quattrocento, quando l'artista risente degli influssi del linguaggio sanseverinate.



Fig. 2 - Olivuccio di Ciccarello, *San Giacomo di Galizia*, Museo Diocesano, Ancona

8 A. Marchi, scheda su San Giacomo in “Pittori a Camerino nel Quattrocento”, a cura di A. De Marchi, Milano 2004, p. 147

Nel contesto settempedano la più antica immagine del Santo compare nel ciclo salimbeniano dei primi anni del Quattrocento (1405), nella cripta della chiesa benedettina di San Lorenzo in Doliolo⁹: all'interno di una finta edicola, dai marcati tratti illusionistici, un San Giacomo barbato, un tempo distinguibile grazie ad un'iscrizione oggi perduta, dall'aspetto un po' astratto, affiancato da un San Nicolò e un San Severino vescovo, che regge il modello della città protetta, indossa una tonaca rosso scura ed un manto giallo a risvolto verde; con la mano sinistra tiene il caratteristico bastone dei pellegrini, mentre con la destra, occultata sotto il mantello, stringe un libro e sul capo nimbo porta un cappello a punta, con la tradizionale conchiglia di colore giallo scuro.

Il nome di San Giacomo a Sanseverino si lega all'attività di beneficenza, documentata sin dal XIII secolo presso "l'hospitale Sanctorum Jacobi et Christofori de castro Sancti Severini", uno *xenodoxium*, un ricovero per i forestieri, retto dall'Ordine dei Crociferi, situato fuori le mura del castello, lungo la strada che conduceva a Roma.

In un documento (1330), tra le proprietà del monastero benedettino di Sant'Eustachio di Domora, figura "et prima in territorio terre Sancti Severini: ecclesia S. Iacobi Monticuli", la chiesa di San Giacomo di Monticole, oggi scomparsa, sita in un borgo extra moenia e che, come risulta da una visita pastorale (1634), doveva essere decorata da affreschi con le immagini della Madonna e dei Santi Giacomo e Filippo.

Il 10 febbraio 1451 al Consiglio di Credenza del Comune di Sanseverino viene presentata una supplica da parte dell'abate e dei monaci di San Lorenzo in Doliolo a cui era stato fatto un lascito "vigore cuiusdam legati ab ipso Antonio in ultima sua voluntate

9 M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino*, Milano 2008; *Jacopo e Lorenzo Salimbeni da San Severino*, a cura di S. Papetti, catalogo della mostra, Milano 2000; per quanto riguarda le fonti documentarie, si veda: R. Paciaroni, *Da Sanseverino a Compostella*, San Severino Marche 1999.

facti pro constructione cuiusdam capelle fiende in honorem Sanctorum Iacobi et Antonii”, quindi da parte del signore sanseverinate Antonio Smeducci, devoto al santo galiziano, che amministra la città dal 1413 al 1426.

Dalle fonti archivistiche emerge che Sanseverino è un importante punto di snodo nell’itinerario per San Giacomo di Compostella, per il fatto di essere situata sulla Valle del Potenza: in una carta del 13 aprile 1384, Aldutia, madre di Giacomo di Leva, si impegna ad assumere la responsabilità dell’attività del figlio, “que ivit ad visitandum ecclesias Sancti Iacobi”; l’8 agosto 1420 il nobile sanseverinate Grimaldesco di Rainalduccio, nel suo testamento, stabilisce che si provveda ad inviare “homini volenti ire ad Sanctum Iacobum de Galitia”, per sciogliere un voto da lui fatto.

Nella Valle del Nera, nella chiesa collegiata di Visso, spicca un affresco quattrocentesco, in cui San Giacomo è assistito da due francescani clarení pellegrini. Del fervore devozionale compostellano è intriso lo scomparto di predella (1430 circa) (fig. 3), attribuito a Giacomo di Nicola da Recanati¹⁰, pittore operante tra il 1414 e il 1466, che, con un linguaggio fortemente spigliato e narrativo, presenta miracoli compiuti da San Giacomo Maggiore post-mortem, evocanti, secondo De Marchi, analoghi episodi della chiesa di San Giacomo al Colosseo a Roma, in cui è possibile vedere il Santo poggiato per terra a figura intera e due soldati addormentati a guardia della casa-torre, per forma e strutturazione del tutto simile a quella dello scomparto marchigiano, confronto che, peraltro, sottolinea la possibile partecipazione di Giacomo di Nicola al *milieu* culturale di Pietro di Domenico da Montepulciano a Roma, negli anni di Martino V, segnati anche dalla presenza di Gentile da Fabriano.

10 A. De Marchi, scheda in “Fioritura tardogotica nelle Marche”, Milano 1998, pp. 282-283



Fig. 3 - Giacomo di Nicola da Recanati, *Traslazione del corpo di San Giacomo Maggiore*, Museo Diocesano, Camerino

Su un fondo aureo il Santo, dallo sguardo fiero e aristocratico, libera un mercante anziano, a lui supplice devoto, ingiustamente accusato da un despota e prigioniero in una torre, che miracolosamente si piega consentendogli l'evasione. Nell'illustrazione dell'episodio si tiene presente fedelmente quanto riportato negli *Acta Sanctorum*: “...illi in carcere apparuit et imperans ei, ut surgeret, ad summitatem turris illum usque perduxit; quae se tantum inclinavit, quod visa est cacumen suum in terra ponere, a qua sine saltu et laesione descendens, solutus a vinculis abiit”.

Nello scomparto di Giacomo di Nicola, come in una cronaca, si propone poi un altro episodio leggendario della Vita del Santo, sempre tratto dagli *Acta Sanctorum*: nel 1080 trenta pellegrini si mettono in viaggio alla volta di Santiago di Compostella, giurandosi reciproco aiuto; nel corso dell'itinerario uno di loro si ammala gravemente e viene soccorso dall'unico della comitiva che si era sottratto al giuramento e che gli rimane vicino fino alla morte, a notte fonda. Nella predella è presentato il momento della comparsa di San Giacomo a cavallo su un'impervia via boscosa, insieme con il pellegrino benefattore, alla ricerca di poter dare degna sepoltura alla

salma dell'estinto. Tale pannello, a buona ragione, è stato associato da Federico Zeri ad un altro scomparto di predella, di dimensioni maggiori, raffigurante quattro momenti della miracolosa traslazione in Galizia del corpo del santo, conservato nel Museo Diocesano di Camerino e proveniente dalla Chiesa di Santa Maria in Via, la cui presenza è documentata dal 1299 e dove si può ipotizzare che esistesse un altare dedicato al santo.

Secondo De Marchi si può pensare che la tavola sia stata trasferita in un secondo momento nella chiesa di Santa Maria in Via dalla vicina chiesa di San Giacomo di Muralto, annessa ad un *hospitale* documentato nel 1395, e distrutta nel 1503, per fare spazio alla rocca voluta da Cesare Borgia.

L'episodio della *Traslatio* si distingue per la forte caratterizzazione scenica nel proporre con dovizia di particolari la rappresentazione del trasporto di San Giacomo dalla Giudea alla Galizia.

Sul lato sinistro una nave veleggia senza nocchiero, portando il corpo del santo, vegliato dai discepoli, tra i quali si possono forse riconoscere, per le lunghe barbe, i maghi Ermogene e Fileto, convertiti dal santo compostellano; in primo piano, per l'accentuata decorazione di conchiglie jacopee, spicca, sul suo destriero, la figura di un cavaliere, abbracciato da un discepolo a bordo del vascello, in segno di gratitudine, per il fatto di aver salvato, stando ad un'antica leggenda, l'imbarcazione durante una tempesta, gettandosi in acqua e uscendone ricoperto di conchiglie. Al centro il corpo del santo, accompagnato da due discepoli approda sulla costa spagnola. A destra, sulla terraferma, avviene prodigiosamente, destando lo stupore degli astanti, la trasformazione in sarcofago della pietra sulla quale sono state deposte le spoglie del santo; il sarcofago viene condotto da due buoi ammansiti nella residenza della regina Lupa, che convertitasi dinanzi al miracolo, decide di fare del suo palazzo una chiesa dedicata all'apostolo Giacomo.

Uno spirito di audace inventiva ed estro straripante ben si esprime in un affresco raffigurante San Giacomo sulla parete sinistra

nella terza campata destra della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino, terra di confine con le Marche; l'autore, pressoché contemporaneo di Giacomo di Nicola da Recanati, è il cosiddetto Maestro di Loreto Aprutino¹¹. Se Giacomo di Nicola fa del Santo galiziano un eroe d'aspetto nobile e di alta dignità, il Maestro di Loreto Aprutino ne dà un'immagine diversa, molto più umanizzata, rappresentandolo come un pellegrino barbato con mantello e cappello riportante l'insegna della conchiglia, un po' a disagio sul dorso del cavallo bianco, guidato da un Cristo determinato, che sicuro procede, sostenendo un povero cristiano, stressato dal viaggio. In vista c'è una meta eccezionale, il santuario di Santiago, raffigurato in forme gotiche, segno di intensa vita spirituale in un aspro paesaggio montuoso, solcato da sentieri tortuosi, dai quali facilmente trapelano le inevitabili difficoltà imposte dall'itinerario.

Intorno alla metà del Quattrocento, Giovanni di Piermatteo Boccati, un autore, fortemente intriso del rigore matematico della cultura pierfrancescana, nella complessa macchina del polittico, firmato, per la chiesa di Sant'Eustachio a Belforte sul Chienti, inserisce l'immagine statuaria, vagamente mantegnesca per il tratto lapideo, di un San Giacomo intellettuale, un po' filosofo, che fa di una sosta nel suo itinerario apostolico, un motivo di meditazione esistenziale.

In zona maceratese, un chiaro riflesso del culto jacopeco è costituito dalla figura di San Giacomo della Marca, che assume il nome dell'Apostolo alla Porziuncola il 25 luglio 1416 e il cui legame con il santo è attestato dal Trittico degli Embriachi¹², un manufatto

11 C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. I*, «Prospettiva», 109 (2004), pp. 2-26.

C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. II*, «Prospettiva», 117-118 (2005), pp. 63-99.

12 B. Montevecchi, scheda in «Fioritura tardogotica nelle Marche», Milano 1998, p. 85

prezioso da attribuire ad una bottega dell'Italia Settentrionale, a cui si deve una vasta produzione seriale nell'ambito delle arti minori, caratterizzata da un preciso orientamento stilistico e tipologico.

L'opera, costituita da una struttura lignea cuspidata, su cui sono fissate placche d'avorio figurate, e ornata da intarsi geometrici alla certosina, propone, nella parte centrale, la Madonna con Bambino, incoronata tra quattro angeli oranti; nello sportello di sinistra si può riconoscere Santa Caterina con libro, palma e ruota del martirio, accompagnata da un'altra santa difficilmente identificabile, mentre in quello di destra, quasi specularmente, sono raffigurati l'apostolo San Giacomo Maggiore con la spada e un altro santo, forse Sant'Antonio Abate, tutti definiti da finezza d'intaglio, che conferisce loro grazia e ricercatezza formale, e riconoscibili sulla base delle iscrizioni in carattere gotico, tra queste S(anctus) IA(cobus).

L'evocazione, attraverso il Trittico degli Embriachi, delle correnti stilistiche dell'Italia Settentrionale, sollecita ad uno sguardo allargato sul periodo del gotico internazionale, in relazione all'iconografia del Santo galiziano, che ben incarna lo spirito inquieto di quell'età, tanto da essere trattato in maniera significativa nella pittura di Gentile da Fabriano negli anni del soggiorno giovanile a Venezia.

Ne è prova la tavola appartenente alla serie della Collezione Berenson a Settignano, raffigurante quasi certamente San Giacomo di Compostella con San Pietro e altri due Santi, gli Apostoli San Bartolomeo e San Matteo.

Nella scheda di M. Ceriana e E. Daffra¹³ (2006), si accenna al

13 E. Daffra e M. Ceriana, scheda in "Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento", catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 140-141.

Lo stesso Sandei, nel suo primo testamento, nel 1406, espressamente dichiara che "intende far fabricar in la chiesa de Santa Soffia una capella con un altar in essa, da esser messo appresso la porta piccola d'essa chiesa da man sinistra intrando in chiesa per la ditta porta piccola..."

dibattito in merito all'identificazione di San Giacomo, che, nonostante piuttosto discussa, risulta essere convincente alla luce dell'analisi dell'aspetto fisico e degli specifici attributi: in effetti la lunga asta che il santo regge con la mano destra, a prima vista, sembra effettivamente essere la spada acuminata riferibile a San Paolo, ma, a ben vedere, la terminazione superiore ha la conformazione propria dell'impugnatura di un bastone; inoltre non trascurabile è la fisionomia giovanile, davvero jacoepa, del santo dalla folta capigliatura di colore chiaro.

Egli viene colto in tutta la sua umanità, accentuata dalla naturalezza nel movimento: volge la schiena al riguardante e appare di profilo, in una posa che dimostra un senso di libertà espressiva, ancor più sottolineato dalla delicata cromia delle tinte morbide e luminose delle vesti.

Proprio sul retro della tavola del presunto San Giacomo, custodita a Firenze, si legge un'iscrizione che ha un notevole valore documentario per ricostruire la storia della provenienza delle tavole: "dalle bande della palla...." "nella capella overo (al)tare n(os)tro di casa Sandei", indicazione che sollecita a pensare che i santi dovessero essere disposti nei pilastrini del grandioso polittico perduto, commissionato dalla famiglia Sandei per la Chiesa di Santa Sofia di Venezia, in un momento vicino alla realizzazione del Polittico di Valleremita, con cui notevoli sono le consonanze, e dell'impresa magna, di vero e proprio lancio per Gentile nella Serenissima, il grandioso ciclo storico nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale.

Vale la pena ipotizzare che la presenza di San Giacomo nel polittico Sandei risponda quasi ad un'esigenza devozionale, considerando che la celebre famiglia era dedita ad attività commerciali, di cui il santo è ritenuto protettore.

Anche l'erede per eccellenza di Gentile, Pisanello, si era confrontato con la raffigurazione di San Giacomo nel celebre ciclo

funerario di Sant'Anastasia a Verona, dove il santo è visto come pellegrino sulla terra e, come tale, allusione alla transitorietà della vita umana.

Tra Trecento e Quattrocento le Marche, soprattutto grazie alla fioritura della stagione gentiliana, sono esposte a contatti con le tradizioni figurative settentrionali, in particolare con quella veneta, che non trascura la rappresentazione di San Giacomo Apostolo in polittici monumentali, come quello di Marco di Paolo Veneziano¹⁴, oggi alla Pinacoteca di Fermo, in cui il Santo non è un viandante, ma un pensatore, dall'aspetto distinto e imperturbabile.

Crowe e Cavalcaselle vedono presso la casa del conte Orsi ad Ancona un polittico, che ritengono essere proveniente da Osimo, firmato "*Chatarinus de Venecii pinxit*", databile al 1374 circa, dove compare, in una lunga teoria di santi, la figura di San Giacomo, associato a San Cristoforo, e che sarebbe stato preso a modello da Pietro di Domenico da Montepulciano per la realizzazione del polittico per il Duomo di Osimo, insieme a quelli di Loreto e di Recanati¹⁵ parte integrante di una triade fondamentale per comprendere in profondità le modalità di trasmissione e di rielaborazione della lezione di Gentile nel tessuto locale marchigiano.

Un'attenta cura formale si unisce ad una spiccata sensibilità umana nel San Giacomo, ammantato con una pesante veste rosa all'interno di un quadrilobo facente parte della predella del polittico di Recanati insieme con altri raffiguranti San Bartolomeo, San Pietro, Cristo in pietà tra la Vergine e San Giovanni dolenti, San Paolo, Sant'Andrea, San Tommaso, che tutti fanno da base ad una Madonna dell'Umiltà, serenamente adagiata su un prato fiorito. Un indizio utile per risalire alla committenza, che, indubbiamente può essere stata promotrice della devozione nei confronti del San-

14 R. Vitali, scheda in "Le Marche disperse", a cura di C. Costanzi, Milano 2005, p. 129

15 M. Mazzalupi, *Pietro di Domenico da Montepulciano* in "Pittori ad Ancona nel Quattrocento", pp. 114 e ss.

to compostellano, è nella firma del polittico: “*hoc opus factum fuit tempore domini francisci prepositi sancti viti, MCCCCXXII*”.

Parallelamente a tali manifestazioni auliche di taglio cortese, non mancano “volgarizzamenti”, come il San Giacomo, rappresentato per ben due volte nel ciclo di primo Quattrocento di San Procolo a Monte Vidon Combatte, attribuito alla scuola di Marino Angeli.

Sempre nell’entroterra marchigiano Fabriano, nella valle del Giano, strettamente connessa alla Flaminia, attraverso i valichi appenninici, è sede di uno dei centri Jacopei più importanti, per la presenza di un ospedale, annesso alla chiesa di San Giacomo Maggiore, di cui così si legge in un’iscrizione: “Al Santo Apostolo Giacomo di Zebedeo questo tempio nel 1388 da fondamenti poneva Gio. Bartolomeo Paolucci da Fabriano...”; all’interno accoglieva una pregevole statua del santo (oggi presso la Pinacoteca di Fabriano), con i tipici attributi della sua missione, il bastone e la conchiglia.

Nonostante la squisita fattura possa far pensare all’opera di un grande nome dell’arte tardogotica, la critica propone di riferirla ad un *artifex bonus* locale, probabilmente Frà Giovanni di Bartolomeo (già Maestro dei Magi)¹⁶ (fig. 4), datandola agli anni 1370-1380, considerando la notevole maturità stilistica, data dal raffinato modellato plastico, dalla sottile caratterizzazione fisiognomica e dall’intensa espressività.

Nella Cattedrale di Fabriano¹⁷ in un ambiente attiguo alla cappella di San Lorenzo, in una teoria di santi, forse opera del Maestro di Staffolo, si distingue un San Giacomo, evocante quello di Olivuccio di Ciccarello, affiancato da Sant’Agnese, all’interno di un’elegante struttura architettonica con colonne tortili.

16 G. Donnini, scheda in *Da Giotto a Gentile*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Fabriano 2014), Firenze 2014, pp. 244-245

17 N. Falaschini, “Tre ignoti maestri autori degli affreschi tre-quattrocenteschi” in “La Cattedrale di Fabriano”, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Fabriano 2003, pp. 65-77



Fig. 4 - Fra' Giovanni di Bartolomeo (Maestro dei Magi di Fabriano), *San Giacomo Maggiore*, Pinacoteca, Fabriano

Lo studioso Delpriori individua, nel complesso e deteriorato tessuto pittorico dell'abazia di Valdicastro¹⁸ presso Fabriano, precisamente nella parete di fondo del transetto di sinistra, un San Giacomo, riconoscibile dal tipico cappello di pellegrino, insieme con San Romualdo eseguito da Antonio di Agostino da Fabriano, con evidenti stilemi tardogotici, intorno agli anni Sessanta del Quattrocento.

18 A. Delpriori in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2007, p. 99 e ss.

In un momento cronologico vicino a quello dell'affresco di Valdicastro, nella chiesa di Santa Maria del Piangato si colloca la Madonna con Bambino, San Giacomo e donatore di Antonio da Fabriano¹⁹, che mostra di cavalcare l'ideale di una pittura rinascimentale d'armonia e d'equilibrio, pregna d'umori d'Oltralpe e di una visione antropocentrica della realtà.

Lo si vede bene nel rapporto tra il donatore e San Giacomo, che ha un significato politico; il portamento autorevole dell'aristocratico inginocchiato, ritratto di profilo, non è nient'affatto prostrato e supplice, ma è consapevole di un'autorità che intende giustificare, mettendone in luce anche la natura divina.

Nel nord delle Marche, seguendo la direttrice stradale che partendo dal litorale adriatico conduce a Roma, a Fermignano, in località Bivio-Borzaga, si incontra un oratorio romanico-gotico, risalente ai secoli XIII-XIV, intitolato originariamente ai Santi Giacomo e Filippo, protettori dei pellegrini, soprattutto "romei" in cammino verso la Città Eterna, e sede di una confraternita, dedicata ad attività assistenziali, come attestano alcune importanti fonti documentarie.

Nella stessa Fermignano erano presenti altri due ospedali, uno dedicato a Sant'Antonio e uno a San Lazzaro, a confermare la consuetudine del viandante alla sosta nella cittadina dell'Urbinate, dovuta anche al fatto che permetteva di non passare per la Gola del Furlo, dove si doveva pagare un pedaggio e che per le condizioni atmosferiche era di difficile accesso nella stagione invernale.

Ci sono dei segni di riconoscibilità, che, già dall'esterno, lasciano intuire le funzioni dell'oratorio di Fermignano: si tratta di tre aperture, una porta d'entrata principale che guarda ad Oriente, una seconda murata che risponde alla direttiva della strada e una terza più piccola posta di fronte, probabilmente di accesso ad un ospedale.

Un tempo, all'interno, si dispiegava sulla parete principale un grande "polittico" affrescato (fig. 5), da attribuire ad un autore di

19 G. Donnini, "Appunti d'arte tra Marche e Umbria", S. Angelo in Vado 2005, p. 159

formazione eterodossa tardotrecentesca, studiato da B. Cleri²⁰ e più recentemente da S. Bartolucci, che mostra di aver bene assorbito la lezione giottesca, soprattutto nella sapiente abilità di trattare il rapporto tra figura e spazio. Nello scomparto centrale, oggi visibile in un ambiente di Palazzo Albani ad Urbino, campeggia con solennità un San Giacomo aureolato, dal portamento maturo, peraltro facilmente confondibile con un Cristo in Maestà, assiso su un trono dalle forme geometricamente ben scandite, tendenti a farsi “pareti” di un ambiente virtuale, quasi a voler evidenziare la statura spirituale del santo, che, contrariamente a quanto avviene in altri episodi, non è colto in una situazione realistica di “precarietà” e di mobilità, ma in una posa dal vago sapore astratto, che lo pone in una situazione di trascendenza, rispetto ai pellegrini inginocchiati ai piedi del trono in adorazione, da lui distanziati mediante una palese sproporzione nelle dimensioni.

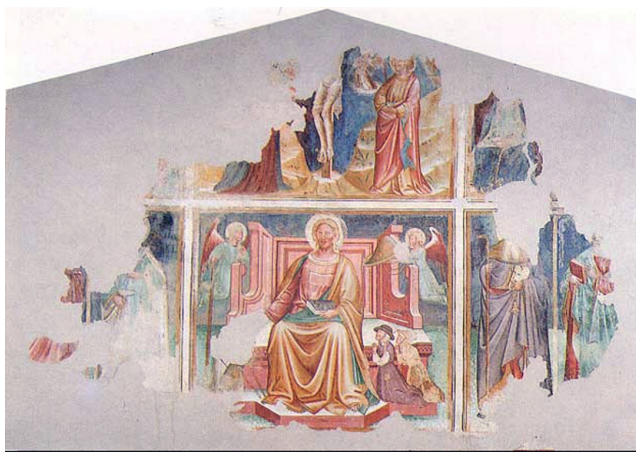


Fig. 5 - Giacomo di Nicola da Recanati, *Traslazione del corpo di San Giacomo Maggiore*, Museo Diocesano, Camerino

20 B. Cleri, *L'oratorio di San Giacomo presso Fermignano* in “Notizie da Palazzo Albani”, 7, 1978, 2, pp. 27-33; B. Cleri, *L'affresco e le sinopie dell'Oratorio di San Giacomo presso Fermignano* in “Notizie da Palazzo Albani”, Anno XVI, n.1, 1988, pp. 126-138; S. Bartolucci, *Un maestro del Quattrocento nella Chiesa di San Giacomo dei pellegrini di Fermignano*, Fermignano 2009.

Si può percepire una volontà ritrattistica nella descrizione fisica di quei pellegrini, che di fronte al Santo, supplici e devoti, si fanno piccoli: vestono il tipico abito da viandanti con il cappello a larga tesa, usato come riparo dal sole in estate e dalla pioggia d'inverno, e il bastone con l'uncino per appendervi la fiasca. Ai lati i due angeli, con grazia e leggerezza, stemperano il clima di austerità, avvicinandosi al trono per offrire al Santo gli emblemi del pellegrinaggio, col desiderio, forse, di renderlo partecipe della sofferta esperienza umana di una vita in cammino: l'angelo a destra reca il cappello con la conchiglia, quello a sinistra, con la mano chiusa a pugno, verosimilmente il bastone, purtroppo difficilmente leggibile.

Il Santo si pone come guida e orientamento nell'itinerario di fede, reggendo con una mano il libro e aprendo l'altra in un gesto d'accoglienza, che va compreso, tenendo presente anche la posa frontale della figura lievemente ruotata verso destra, in direzione di quello che era un accesso, oggi murato, sul percorso del pellegrino.

La presenza jacobea è il fulcro di un contesto iconografico articolato, in cui si riconoscono figure di Santi e scene evangeliche. Nei riquadri laterali sono distinguibili la spada, strumento di martirio, e la patena con gli occhi di una Santa Lucia, di cui sopravvivono appena le mani e parte del corpo, avvolto da una veste di colore verdino, ornata da una decorazione di vaio, e lacerti del pannello della veste di un'altra santa, stretta da una cinta proprio sotto il petto.

Gli scomparti della parte opposta dovevano racchiudere personaggi maschili dell'agiografia: Sant'Antonio Abate, come Giacomo patrono dei viandanti, con libro, bastone e campanella, quest'ultima di indispensabile aiuto nel cammino notturno, e un altro Santo con libro e veste, piuttosto abrasa, probabilmente San Filippo, che, secondo la tradizione, condivide spesso con il santo galiziano l'attività di proselitismo.

In alto su un brullo sfondo di rocce, a malapena levigate dalla luce, si staglia il Cristo crocifisso, affiancato da San Giovanni e dalla Vergine, appesantiti dal dolore, confortati dalla presenza di un an-

gelo che si fa avanti da una nube; lateralmente rispetto all'episodio della Crocifissione seppur lacunosa è la Madonna Annunciata, di un certo vigore corporeo, e, in piena corrispondenza, nel riquadro opposto, l'Angelo annunciante, pressoché del tutto scomparso.

Nel tempo, anche i pellegrini hanno partecipato alla vita degli affreschi, lasciando il loro segno, che ben lungi dall'essere irriguardosa trasgressione, costituisce, in verità, un utile appiglio documentario, considerando la scarsità delle fonti, piuttosto tarde, sull'oratorio: si tratta di iscrizioni molto abrase "AD, 4-5; Donino AD MD; Passo 4 nos; D; AD; 1446 22 aprile".

Sarebbe interessante conoscere l'identità di coloro che, nella loro avventura di uomini di fede, si imbattono nell'oratorio di San Giacomo a Fermignano: non è escluso che si tratti spesso di personaggi di alto rango, che vivono il pellegrinaggio come uno status symbol, in particolare tra Trecento e Quattrocento, in un momento storico di intenso fulgore nella zona del Pesarese, guidata dalla illuminata signoria dei Malatesta, grazie anche a figure femminili carismatiche, di fede religiosa, come Elisabetta Varano e Battista Montefeltro.

Il legame di una committenza colta e raffinata con il culto di San Giacomo, nella zona settentrionale delle Marche, è ben espresso da un affresco, la cosiddetta Lunetta de' Pili, all'interno della chiesa di San Domenico di Fano, tipico esempio di architettura gotica mendicante, di origini molto antiche, da ricondurre al leggendario passaggio nel 1216 del fondatore dell'ordine Domenico di Guzman, in viaggio da Tolosa a Roma e addirittura sede, come attesta un'iscrizione, della tomba del celebre condottiero Jacopo del Cassero, cantato anche nella Divina Commedia.

La cosiddetta "Lunetta de' Pili"²¹ della seconda metà del Trecento, che sorge nel presbiterio a destra, sulla parete di fondo di un arcosolio, presenta una Sacra Conversazione, inquadrata da una

21 M. Chiara di Iorio, *I luoghi di culto* in "Fano medievale", a cura di F. Milesi, Fano 1997, pp.246-248

cornice in finto marmo, con motivi geometrici policromi, a fingere tarsie cosmatesche, in cui spicca San Giacomo, ben riconoscibile, per il bordone in mano, per la somiglianza con Cristo di cui era cugino, per l'iscrizione *Jacobus* sul bordo inferiore e ben in sintonia con gli altri personaggi: un domenicano, la Vergine col Bambino, San Tommaso d'Aquino, con l'impronta sul petto lasciata dal sole d'oro e la scritta sulla pagina destra del suo libro "*guttur meum et labia mea*", San Leonardo incappucciato, giovane, senza barba, distinguibile per il fatto di avere uno strumento per liberare dalla prigionia chiunque avesse voluto.

Un drappeggio rosso damascato conferisce un tono aulico all'episodio, stendendosi alle spalle dei personaggi più importanti, tra questi San Giacomo, quasi a voler interrompere l'oscurità del fondo della lunetta, data da un prezioso blu lapislazzuli.

In posizione di sudditanza nei confronti degli "eletti" della lunetta è il supplice committente, inginocchiato e a mani giunte rivolto verso la figura centrale, reso con dimensioni miniaturistiche, che denunciano il suo status di peccatore, in attesa probabilmente di essere liberato dal giogo di colpe efferate.

L'elegante veste rossa dell'uomo fa pensare che si tratti di un intellettuale, forse di un medico fanese vissuto nel XIV secolo, quell'Ugolino de'Pili, a cui è dedicata la lastra funeraria, murata davanti al vano rientrante della lunetta, ubicata originariamente nella cappella di accesso al campanile.

Si tratta forse di un uomo legato all'Università di Bologna? È un pellegrino, che si prepara ad affrontare il passaggio ultraterreno e vede nell'affresco un'espressione propiziatoria?

Di fronte a tali interrogativi, conviene pensare ad un altro episodio jacopeo, sempre nelle Marche settentrionali, che porta a cogliere nella devozione compostellana caratteri elitari: in una grande lastra tombale del XIV secolo nella chiesa del convento di Sant'Agostino a Piandimeleto²², in provincia di Pesaro, è effigiato un te-

22 F. Fraternali in *Le lastre tombali degli Oliva a Piandimeleto* in "Luoghi del sacro", a

schio umano con elmo e cimiero, mentre lo scheletro è coperto da un lungo manto cosparso di conchiglie, a significare che il nobile defunto, evocante il cavaliere dello scomparto di predella di Giacomo di Nicola da Recanati, aveva fatto il pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella.

Probabilmente agli stessi anni della lastra, si data la raffinata tavola di Vitale da Bologna²³, risalente alla metà del Trecento, all'ultima fase della produzione artistica del maestro, in cui si vede una originale rielaborazione di motivi d'oltralpe, in felice armonia con un'apertura al mondo del sentimento tipicamente italiano: in primo piano, con le mani giunte, dinanzi a San Pietro è un pellegrino, con bordone, scarsella, gavetta, schiavina e conchiglia sul cappello, che invoca perdono con una contrizione tutta raccolta nel volto raggrinzito, forse in occasione di una ricorrenza giubilare.

Mario Sensi, nell'osservare la scarsità di attenzione da parte degli studi nei confronti dell'identità del pellegrino, sottolinea il profondo nesso tra l'esperienza del viaggio di fede e la morte nell'immaginario dell'uomo medievale, che, prima di avviarsi alla volta di Santiago di Compostella, detta il testamento, consacrando la sua vita a San Giacomo, a cui dedica tutti i dolori e le asperità vissuti.

In una patena senese tardotrecentesca, decorata da smalti accesi, proveniente dal convento di San Domenico di Perugia²⁴ e oggi conservata alla Galleria Nazionale di Perugia, un San Giacomo curvo, provato dalla vita, va incontro con premura ad un pellegrino inquieto su un ponte dissestato, dove misteriosamente germoglia l'Albero della Vita, mentre nel cielo splende il firmamento.

cura di D. Zacchilli e M. Costantini, Fano 2009, p. 228

23 I. Negretti, scheda in "Il cammino di Pietro", a cura di A. Geretti, catalogo della mostra (Roma, 2013), Milano 2013, p. 248

24 scheda in E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1998.

Ciò fa ben comprendere il forte valore esistenziale del pellegrinaggio a San Giacomo di Galizia, che mette a dura prova la volontà dell'uomo di fede medievale, disposto a sacrifici, privazioni, sofferenze nel corso di un itinerario, che, prima di tutto è ascesi, percorso penitenziale volto alla redenzione dello spirito in vista dell'estremo viaggio nell'Aldilà, in cui Giacomo, santo psicopompo, si fa custode dell'anima, non più nel cammino verso Compostella, ma sulle strade del cielo-Campus Stellae, per riprendere l'antica leggenda secondo cui una scia di stelle ha indicato ai viandanti il luogo di sepoltura del Santo, da allora chiamato Santiago di Compostella.

Nelle Marche centrali un'incompiuta del settecento: il collegamento della via clementina tra fumesino ed il porto di Ancona

Sergio Salustri

Nel breve racconto “A cena dal marchese” la scrittrice¹ immagina un improbabile incontro tra l'ispettore pontificio Virgilio Bracci e Francesco Trionfi marchese di Rocca Priora alla foce dell'Esino, nel dicembre del 1776.

L'architetto Bracci alle dipendenze della Congregazione del Buon Governo riceve l'incarico di verificare le strade dello Stato all'indomani dell'editto di Clemente XII dell'agosto 1733²; il marchese Trionfi, mercante e affittuario della tenuta più importante della comunità anconetana, è “intraprendente e perspicace” ideatore di bonifiche di terreni paludosi ed incolti trasformati in moderna azienda agricola.

I due, durante la cena offerta come ospitalità nella prestigiosa dimora, sono protagonisti di un dialogo con un finale ricco di spunti sulla situazione del territorio della Marca anconetana:

“la rete stradale³ dovrebbe insinuarsi a pettine nel territorio attraversandone la morfologia, i piccoli paesi sparsi verrebbero legati tra loro e inseriti nel circuito della vita urbana costiera” osserva l'architetto Bracci.

1 LAURA APPIGNANESI, 24 secoli di storia, Ancona in racconti, Ancona 2013, pp. 83-93

2 Il Chirografo di Clemente XII datato 30 agosto 1733 è un editto per l'apertura di un nuovo tracciato della *via consolare clementina*.

3 *Ibidem*, p. 92

“... perché la via Clementina⁴ che parte da Nocera Umbra, cioè dal cuore montuoso dello Stato, si ferma qui a Falconara? Perché non arriva al porto? (...) se si spingesse fino ad Ancona, i carri colmi di merci potrebbero arrivare dritti sulle banchine e le merci passare facilmente dai mezzi-terrestri a quelli navali come in un unico sistema di comunicazione dove terra e mare si integrano nella geografia globale. La via Clementina diventerebbe la via del mare. Nasce dai monti, e poi dritta, sfocerebbe sul porto. E magari potrebbe partire dalla costa tirrenica e collegare i due mari. Vedo già carrozze cariche di ogni ben di Dio, provenienti dai Pirenei e dalla Provenza. Con merci sbarcate a Civitavecchia, caricate sui carri lungo la nuova Clementina e via verso Ancona, ricaricate ancora, le vedo veleggiare verso la Grecia e la Turchia, spinte dal vento del progresso!” ribatte il marchese e aggiunge concludendo: *“altro che burchielle a fare la spola dallo scoglio della Volpe alla foce dell’Esino. Fiume, strade e porto, lettere diverse nell’alfabeto del libero commercio.*

Con perspicacia la scrittrice coglie nell’immaginato incontro di due reali personaggi il nesso centrale tra memoria storica e nodi irrisolti dell’infrastruttura portuale anconetana.

La storia delle problematiche di sviluppo del porto interseca da sempre la storia della città e del suo hinterland: entrambe le storie si riverberano nelle forme urbane e nelle scelte politiche e sociali della comunità intera.

1. La problematica delle strade nella Vallesina con particolare riferimento a una nuova via di comunicazione che colleghi direttamente Ancona, centro portuale, alla Flaminia e quindi a Roma emerge nello Stato pontificio solo nei primi decenni del Settecento verso la fine di una lunga fase di stagnazione economico-produttiva. Sono gli anni in cui tra continue discussioni senza concrete proposte per fronteggiare il deficit della bilancia commerciale, affiora nelle me-

4 *Ibidem*, pp. 92-93

morie e nelle inchieste ufficiali promosse dalla Congregazione “del sollievo”⁵”, la consapevolezza del ritardo rispetto ad altri stati europei e italiani.

Con il pontificato di Clemente XII (l’esperto e vecchissimo cardinale Lorenzo Corsini⁶) vengono attuati numerosi tentativi per il risanamento finanziario dello Stato quali provvedimenti per il commercio, interventi nell’amministrazione con una speciale attenzione per i lavori pubblici. Strade, ponti ed opere pubbliche diventano oggetto di interesse, nonostante i frequenti passaggi di truppe straniere, data la situazione di conflittualità a livello europeo, nei progetti e nei restauri nelle visite e nei sopralluoghi che l’autorità centrale promuove a vantaggio delle province.

I suddetti provvedimenti trovano una maggiore e più chiara comprensione nell’editto del febbraio 1732 che concede la franchigia al porto di Ancona⁷. La scelta ha, assieme al risollevarmento dell’economia dello Stato, l’obiettivo ambizioso di una possibile emulazione delle ben più importanti piazze mercantili di Trieste, Livorno e Marsiglia.

5 M. CARVALE – A. CARACCILO, *Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX*, Torino 1978, p.450: La “congregazione del sollievo” viene istituita da papa Albani, Clemente XI, nel febbraio del 1701. Per qualcuno è la “prova della valida azione riformatrice di quel papa”, per Caravale e Caracciolo è invece “una nuova prova – se si vuole persino nel titolo prescelto dalla Congregazione – della drammatica congiuntura in cui si dibatte il paese”.

6 Il cardinale fiorentino Lorenzo Corsini viene eletto papa, con il nome di Clemente XII, nel 1730. Si circonda di uomini validi ed esperti e sceglie come segretario di Stato prima il cardinale Banchieri e poi dal 1731 il cardinale Giuseppe Firrao. Negli stessi anni un suo nipote, Nereo Corsini, è abate-commendatario dell’abbazia di Chiaravalle.

7 La franchigia concessa al porto di Ancona, con motu proprio 14 febbraio 1732, rientra nel gruppo di provvedimenti che hanno l’obiettivo di “restituire allo Stato la capacità di far fronte al mercato mondiale sempre più dinamico e concorrenziale, sia pure ricercando l’attrazione di mercanti e di traffici dall’estero”. M. CARVALE – A. CARACCILO, op. cit., p. 470 e M. NATALUCCI, *La vita millenaria di Ancona*, Città di Castello 1975, I, pp. 410-416.

Il porto-franco, a parte le notevoli difficoltà del momento, accresce entro pochi anni di molto i suoi traffici ed assume un nuovo ruolo nell'Adriatico, in specie negli scambi commerciali con le aree dalmate ed il vicino Oriente; le conseguenze si fanno valutare nell'espansione edilizia, per la città, che oltrepassa la vecchia cinta muraria, nella crescita della popolazione della Marca anconitana e, più in generale, nello spostamento dell'asse economico dell'intero Stato⁸.

2. Nel quadro economico delineato, caratterizzato da un tentativo di “*decollo*” e di sviluppo commerciale, si inserisce il chirografo di Clemente XII, datato 30 agosto 1733: un atto di precisa volontà politica per l'apertura di un nuovo tracciato⁹ della strada di fondovalle dell'area esina che permetterà un facile collegamento dei centri abitati con Ancona porto-franco e con la grande viabilità per la capitale attraverso Fabriano e Nocera¹⁰.

8 M. CARVALE – A. CARACCILO, op. cit., p.473

9 Anticamente la strada *Flambengna* si dipartiva, dirigendosi da una parte verso Osimo, dopo essere passata accanto alla città di Jesi, e da Osimo scendeva ad Ancona e il mare; dall'altra si dirigeva verso Chiaravalle ma non proseguiva sull'attuale tracciato sino a Rocca Priora; essa superata l'abbazia, piegava a sinistra (lungo la strada che conduce al cimitero di Chiaravalle stessa) percorrendo quella che era chiamata la via dei catasti, per giungere attraversando le case di Gabella, oggi frazione di Montemarciano, e che prendeva quel nome proprio perché lì venivano pagati dazi e pedaggi, sino a Casebruciate. Jesi utilizzò quest'ultima località quasi sempre per i suoi commerci marittimi in forza dei favorevoli accordi commerciali stipulati con Senigallia. C'è da tener presente inoltre che l'antica strada costiera non camminava sul tracciato della moderna strada Adriatica, costeggiando il mare, ma si addentrava nell'interno verso la collina, e probabilmente passava all'altezza della località ove oggi sorge la moderna Manifattura Tabacchi”: V. URIEL, *Jesi e il suo contado*, vol. I, Jesi 1974, pp. 221-427; si veda inoltre il saggio di F. BONASERA, *Una antica carta geografica conservata nella biblioteca comunale di Jesi*, in “rendiconti”, vol. XXI (1961), Istituto Marchigiano di scienze, lettere, arti, Ancona 1962, dove la vallata dell'Esino, dal mare fino all'attuale centro abitato di Chiaravalle, è rappresentata come un'intera selva in cui si snoda una strada diretta tra l'Abbazia di Santa Maria di Castagnola e Jesi. La via al mare passa per ovvie ragioni di sicurezza, completamente all'esterno della selva stessa.

10 SERGIO SALUSTRI, *Infrastrutture viarie nella vallesina fra Settecento e fine Ottocento in Nelle Marche centrali. Territorio, economia, società tra Medioevo e Novecento*:

La strada, onorata dallo stesso pontefice del nome di “*Via consolare Clementina*”, diviene un’importante arteria di traffico, rete di solidi interessi in un tessuto territoriale e insediativo estremamente omogeneo.

Dal punto di vista tecnico, non pochi sono i problemi risolti, soprattutto per le aree di media ed alta collina e per la zona appenninica del percorso, al fine di rendere possibile l’utilizzo delle vecchie parti del reticolo viario, mai abbandonate ma di facile deperimento stagionale.

La presenza di numerosissimi corsi d’acqua a carattere torrentizio e di una serie di “*vallati*”, canali di alimentazione di mulini a palmenti, lungo il bacino dell’Esino, richiede costosi ponti e opere di protezione per gli argini dei fossi onde evitare, durante periodi piovosi nei mesi autunnali e invernali, la tracimazione dell’acqua sopra la sede stradale e la conseguente rovina della “*imbrecciatura*”.

La tecnica primitiva adottata in tutte le costruzioni stradali del Settecento, prevede l’uso della “*breccia*” cavata dal fiume per il fondo della carreggiata e di sostanze pozzolaniche per costruire muri di sostegno, poco adatte in presenza di un clima marittimo caratteristico delle valli marchigiane.

I lavori sono condotti a termine nel volgere di pochi anni e le disposizioni del Segretario della Congregazione Acque e Strade, cardinale Raffaello Bussi Fabretti, delegato con pieni poteri alla visita della nuova strada, consentono di eseguire le abituali pratiche per non dovere operare continue “*riparazioni*”: i coloni sono soliti lavorare con l’aratro anche i cigli dei greppi dei terreni confinanti con la strada, gettare la terra di scavo delle “*carbonare*” e riversale l’acqua dei fossi a protezione dei campi sopra la medesima.

Oltre alle disposizioni tecniche, il cardinale Fabretti si preoccupa di mantenere uno stato di vigilanza sulla perfetta manutenzione della via Clementina e ordina che vengano eletti, dai consigli delle

l’area esino – misena. Tomo secondo, cassa di risparmio di Jesi 1979.

singole comunità interessate dei deputati con l'obbligo di riferire al locale magistrato, senza possibilità di ricusazione, sotto pena di interdizione dai pubblici uffici e di pagamento di 50 scudi d'oro a favore della suddetta strada.

Lavori di costruzione non eseguiti a regola d'arte (già dopo alcuni anni si lamentano i primi danni) e lavori di manutenzione interrotti per il passaggio di truppe durante gli anni delle guerre di successione, con conseguenti continue devastazioni sul sistema viario, sono causa del rapido declino delle fortune della "*Via Clementina*", per larga parte legate a quelle del porto-franco di Ancona.

3. Con la pace di Aquisgrana, le comunità locali, liberate dalle pesanti fiscalizzazioni per ospitare le truppe straniere, possono distogliere uomini e risorse finanziarie dalla produzione cerealicola per impegnarla nella ristrutturazione della rete viaria: tuttavia il problema registra ancora per molti anni un ritardo dovuto alle querele e dispute con le autorità centrali per la ripartizione delle spese.

Il rigido centralismo della Sacra Congregazione del Buon Governo non lascia molto spazio alle autonomie locali e ogni comunità è portata a non guardare oltre i propri confini territoriali: fin dall'inizio, la via Clementina rimane un'infrastruttura viaria di valore locale, assoggettata, per le spese ordinarie, alle esigue casse locali e, per quelle straordinarie, alle superiori autorizzazioni; di fatto, è necessario ricorrere ad una speciale ed adeguata tassa per le strade, di difficile attuazione data la presenza di privilegi di antica memoria.

Si può affermare che la "*Clementina*" determina solo trasformazioni territoriali limitate rispetto all'importanza dell'opera eseguita; la struttura viaria minore, estremamente fitta ed omogenea, priva di gerarchie significative, fa riferimento ad un sistema di centri distribuiti in modo molto equilibrato; la struttura urbana conserva una relativa staticità e gli interventi riguardano sostituzioni di singoli elementi edilizi ed architettonici. Una direttrice privilegiata, tratta-

ta con la massima cura, rimane la strada litoranea, la vecchia strada di Francia, via di accesso al porto di Ancona e di comunicazione con i grandi centri del nord: il commercio del grano e di altri generi verso l'Italia settentrionale fanno assumere al nodo infrastrutturale del ponte sull'Esino un'importanza strategica.

Verso gli ultimi decenni del secolo XVIII si ha un nuovo rilancio del problema della viabilità. Da Roma partono ispettori con il compito di approntare dettagliate relazioni sullo stato in cui si trovano le strade: la via Clementina, secondo la descrizione fattane dall'architetto Virginio Bracci, già nel novembre del 1785, è quasi nell'intero percorso, a parte il tratto della gola della Rossa sotto la competenza di Fabriano ed altri lungo la vallata del territorio di Jesi, sufficientemente mantenuta in un regolare stato d'uso.

Del resto, negli anni precedenti si registra una lunga polemica tra la comunità jesina e la Congregazione del Buon Governo, circa la spesa straordinaria ed il modo di condurre i lavori di totale rifacimento della strada. Si tratta di perizie e di controperizie, di visite di diversi architetti inviati dalla capitale per ispezioni e pareri sulle quantità e qualità delle opere stradali descritte nei preventivi. Questi documenti si rivelano di particolare interesse sulla questione dei ponti ad occhio murati contrapposti ai ponti roversi a traverso, sui fossi e canali di spurgo laterali alla carreggiata che devono avere una consistente scarpata per sponda. Altre considerazioni si possono fare, sia in relazione alla perizia Ciaraffoni dell'8 aprile 1783, sul preventivo delle spese occorrenti, sia alla copia del verbale della seduta del consiglio della città di Jesi del 28 aprile 1784, inviata alle autorità romane, quale richiesta di commutare l'obbligo delle giornate di lavoro gratuito in contributo monetario.

Giova ricordare il sostanziale fallimento dell'editto Casali, Prefetto del Buon Governo, che obbliga anche gli esenti possessori di inveterati privilegi a concorrere alle spese per il mantenimento della rete viaria.

4. Nonostante questa attività nel settore dei lavori pubblici, l'economia non è in una fase di espansione dal momento che, mentre si attenuano lungo l'arco del secolo gli effetti positivi del porto-franco di Ancona, della conseguente vivacità commerciale delle fiere di Senigallia e dei mercati di Recanati e dei livelli produttivi delle manifatture jesine, affiorano i limiti e gli aspetti negativi dei provvedimenti presi.

La stessa crescita demografica dell'intera Marca è rallentata rispetto ai ritmi della prima metà del secolo; i centri abitati, allineati lungo le nuove direttrici di espansione, con imponenti costruzioni di edifici pubblici si ritrovano in una situazione di staticità edilizia. Il territorio, oggetto di tutta una serie di piani, progetti tendenti a razionalizzare e ristrutturare le vie di comunicazione con il resto della regione, si degrada, allo stesso modo dei suoli, con forti contrazioni della resa in agricoltura e rende sempre più problematica quella possibilità di far viaggiare celermente i carri da trasporto lungo le vie consolari ed attraverso i passi appenninici. Per quelle stesse strade, imbrecciate o meno, slamate o acquitrinose, avanzano nel febbraio del 1797 i soldati francesi.

5. All'indomani della repubblica romana in fase di prima restaurazione, l'autorità centrale affronta la questione del riordino dell'amministrazione e tenta, di nuovo, di risolvere il problema viario: la costituzione di Pio VII – 30 ottobre 1800 – affida in tutto il territorio dello Stato la cura delle strade nazionali alla Congregazione del Buon Governo che, quasi immediatamente, riprende le sue funzioni. Le strade sono divise in tre categorie: le consolari o postali o corriere, di competenza della Congregazione, conducono dai confini dell'agro romano a quelli dello Stato; le provinciali, di competenza delle relative province, si diramano dalle postali e servono direttamente le comunità; le territoriali, di competenza di utenti privati, sono tutte le altre. La costituzione trova piena applicazione nelle disposizioni operative nell'editto del cardinale Ignazio Busca,

nelle quali si introducono nuovi metodi che dovrebbero avere una diversa efficacia sullo stato di consistenza della rete viaria. Una novità particolarmente interessante è il regolamento per gli appalti dei lavori stradali; a funzionare i provinciali, *“deputati alle strade”*, è affidata la sorveglianza tecnica con l’incarico di effettuare tutte le ispezioni opportune a vigilare sullo stato di manutenzione della rete viaria e a proporre i modi e i tempi per le riparazioni con la minor spesa possibile per la comunità. Il 2 maggio 1804 si ha una visita dell’architetto Pietro Ghinelli il quale, nella relativa relazione, mette in evidenza gli aspetti negativi di questa infrastruttura viaria: impraticabilità di lunghi tratti durante il periodo invernale, nella zona dei monti della Rossa, per la presenza di slamature, di buche, di cumuli di breccia trasportata dall’acqua piovana con pericolo per i carri da trasporto e passeggeri di cadere nei precipizi; corrosione del fiume Esino in altre parti intransitabile per movimenti di pietrame e conseguente necessità di costruire deviazioni e strade provvisorie; pericolosità di tutti i vecchi ponti *“roversi”* e di quelle parti in forte pendenza, dove mancano il fondo stradale e i fossi di scolo.

La relazione individua il carattere essenzialmente locale della strada: l’unico tratto in ottime condizioni è quello che da Jesi conduce al mare dove, sotto la deputazione del marchese Pianetti, vengono fatte di continuo opere di ordinaria manutenzione. Cioè, venuta meno la caratteristica di grande via di comunicazione, si finisce col tenere in piedi una valida arteria di fondovalle che permetta sicuri e veloci collegamenti tra l’area medio-bassa vallesina e il mare.

Non in migliori condizioni si trova la strada consolare Flaminia, come si rileva dalla relazione del conte Fabio Fossa per la visita fatta nell’ottobre dello stesso anno 1804 e dalla perizia di Francesco Bellomo nel tratto *“dal ponte della Palombella al ponte di Casebruciate”*. In questo lungo tratto di strada viene denunciata l’assenza di nuovi ponti già preventivati e lo stato di abbandono di quello di legno alla foce dell’Esino, privo dei *“parapetti in legno*

di rovere assai necessari per la sicurezza dei passeggeri” e con il fondo pieno di buche d’acqua stagnante che provoca seri danni al tavolame della struttura.

Le notevoli deficienze legislative, la mancanza di personale qualificato e di fondi a disposizione, l’elevato costo dei trasporti e l’insicurezza delle strade per incidenti frequenti e per aggressioni banditesche, sono i motivi per cui, la rete stradale dell’area si trova, al momento della seconda occupazione francese, in condizioni di poco migliori di quelle del secolo precedente.

6. L’importanza nella Vallesina di una rete stradale moderna viene riconosciuta quando, dopo l’annessione delle Marche al Regno d’Italia, nell’aprile del 1808, con una divisione amministrativa di tipo dipartimentale, la via Clementina diviene, sulla base di un precedente decreto di classificazione, strada nazionale che *“passando per Serra San Quirico e Albacinasi divide poi in due rami, uno che si avvia verso Fabriano, Cancelli e Gualdo e l’altro che attraverso Cerreto, Matelica, Castelraimondo e San Severino, giunge fino a Macerata”*.

Una delle principali caratteristiche dell’amministrazione napoleonica è il fatto di essere dinamica e capace di azioni a largo raggio nella pianificazione del territorio: per le strade, nello stesso anno, vengono emanati avvisi per il loro immediato ristabilimento. Deve essere data la precedenza alle vie che conducono al capoluogo di dipartimento, e a quelle che collegano il capoluogo di distretto e di cantone. Il problema del personale specializzato a cui affidare i compiti di progettazione, direzione e sorveglianza dei lavori stradali, viene risolto con l’istituzione del *“corpo degli ingegneri di Acque e Strade”* composto, in ciascuno dei tre dipartimenti, di un ingegnere-capo coadiuvato da un ingegnere ordinario di prima classe, uno di seconda e due aspiranti.

Altri aspetti ricalcano il passato modo di amministrare: si devono requisire, da parte delle rispettive autorità comunali, gli animali da soma per il tempo necessario assieme alle prestazioni di due per-

sone. Ci si trova di fronte all'urgente bisogno di riattivare l'interna maglia viaria locale e quella di vitale interesse generale che troppo a lungo sono rimaste abbandonate. In complesso, se si fa eccezione al prosieguo di *"costruzione della strada detta della Palombella, da Senigallia ad Ancona"*, non si possono annotare grandi cambiamenti nell'assetto territoriale dell'area esina, ma devono essere ricordati grandi progetti di opere pubbliche in una prima fase di studio e indagine topografica, come per il *"gran ponte sull'Esino"* che si prevede di sostituire con una solida struttura muraria.

Le opere vengono interrotte quando, esaurito il periodo napoleonico, i dipartimenti marchigiani sono riconsegnati alle autorità pontificie nel luglio 1815.

7. Il momento storico-politico della seconda restaurazione ha uno specifico risvolto per la viabilità della vallesina: inizia *"il discorso sul migliore progetto per aprire la più breve comunicazione tra il mare adriatico e mediterraneo"*. La disputa si intreccia tra le comunità di Urbino e Fabriano da una parte e Jesi con Ancona dall'altra, circa l'opportunità del tracciato da eseguire per l'apertura di una nuova strada tra il porto di Livorno e quello anconetano.

Nello stato pontificio Pio VII e il cardinale Consalvi riprendono in esame la questione; uno dei progetti, a firma dell'ingegnere Serafino Salvati, alternativo a quello presentato dalla comunità di Urbino, interessa l'area in oggetto: la strada *"incomincia da Ancona, si produce fin poco oltre la foce del fiume Esino, imbocca nella via Clementina, si dirige a Jesi e Serra San Quirico, passa la montagna della Rossa, devia dalla strada Clementina nella confluenza dei fiumi Giano e Sentino seguendo la diramazione del Sentino stesso sino alla sua origine, la quale è distante da Gubbio un miglio e mezzo circa, si prolunga poi sino alla Fratta e da questa a Città di Castello, a Borgo San Sepolcro come alla carta geografica unita al progetto"*. L'utilità di una simile strada non sfugge all'amministratore locale del tempo, che si prodiga presso la Congregazione economica dello Stato per

dimostrare la “*bontà*”, l’economicità e la praticabilità di un percorso rispetto ad un altro; il dibattito diviene aspro e assume toni di scherno della variante che la comunità di Urbino vorrebbe apportare per far passare la strada nelle valli del Montefeltro e fin sotto la cinta muraria della città.

Il citato “*discorso*” è fonte di utili informazioni sul grado di urbanizzazione del territorio: “*la deliziosa valle dell’Esino per cui è diretta da Ancona sino alla montagna della Rossa, non è ignota che all’abitatore rigido appennino. È famosa la fertilità della medesima, la coltura, la popolazione, la pianura, la dolcezza del clima, e la dovizia di tutti i generi desiderabili. Succedono, è vero, le montagne della Rossa e di Frasassi. La linea che fiancheggia nelle sue radici la rossa suddetta non ha più estensione di un miglio. Essa è piana, comoda, carrozzabile e già transitata di continuo dai passeggeri, senza che si sentano sventure prodotte ad alcun viandante nella descritta giacitura*” e ancora “*la valle del fiume Esino è circondata sempre da fertili e ridenti colline, fornicolanti di villaggi, castelli e popolose terre tutte industrie, tutte coltivate, e tutte ridondanti per l’ordinario di prodotti commerciali*”.

Il dibattito si allarga interessando parroci e sacerdoti e “*possidenti primari*” di tutti i comuni e le ville lungo la linea della strada, i “*veturali e direttori di condotte*” che testimoniano a favore del progetto “*de’ marchegiani*”, i negozianti di Ancona che rilasciano dichiarazioni assieme al presidente della locale Camera di Commercio ed i periti incaricati di provare, dati e misure alla mano, le minori distanze tra i vari centri abitati.

La strada di Toscana, purtroppo, rimane una grande occasione mancata per uscire dall’isolamento ed espandere l’economia.

8. Nel periodo che va dal 1815 al 1823, si dispiega la cosiddetta seconda restaurazione. Il cardinale Consalvi, rientrato da Vienna, emette un editto per un provvisorio assetto delle provincie di “*seconda recupera*” e dà avvio ai lavori per una legge organica sull’amministrazione pubblica (Motu Proprio di Pio VII del 6 luglio 1816).

L'anno seguente segue un altro Motu Proprio che traduce, in precise normative, indirizzi e direttive generali: regolamento per i lavori di strade nello Stato pontificio con la elencazione delle tre categorie in cui è divisa l'intera rete viaria, istituzione di una Direzione centrale dei lavori delle strade nazionali, regolamento del corpo degli ingegneri pontifici di acque e strade e, infine, il capitolato generale degli appalti dei lavori. Questo nuovo tentativo di riordinare l'organizzazione dello Stato nel settore viario sarà frustrato dall'ingerenza della Congregazione del Buon Governo a cui non sono tolte le passate possibilità d'intervento: continui ed estenuanti conflitti di competenze impediscono la completa funzionalità dell'apparato.

Il Fritz sostiene la tesi che la rete stradale dello Stato imperniata *“sulla traccia del sistema viario romano antico”* con un asse longitudinale nord-sud che unisce tutti i maggiori centri capoluogo di provincia, non va rinnovata ma solamente modernizzata e restaurata per renderla praticabile e sufficiente alle necessità della popolazione. E continua: *“l'inconveniente più grave che il sistema presenta e che comporta un notevole impedimento al progresso commerciale di vaste regioni, è che esso praticamente si arresta alle soglie della zona appenninica centrale, lasciando isolati parecchi territori di non indifferente estensione, le cui risorse rimangono inutilizzate ed i bisogni insoddisfatti; e che, specialmente le reti provinciali e comunali, il cui potenziamento avrebbe potuto influire favorevolmente sull'evoluzione di moltissimi medi e piccoli centri assai arretrati, non hanno all'epoca della restaurazione, né avrebbero avuto poi durante i decenni seguenti, specialmente per intralci burocratici e per beghe campanilistiche, il necessario sviluppo”*.

Nell'area oggetto dello studio, la viabilità primaria è rappresentata dalla famosa *“ansa lauretana”* che staccandosi dal grande asse longitudinale nei pressi di Foligno, per Macerata, Loreto e Ancona, si ricongiunge a questo nella città di Fano. La statistica ministeriale del 1856 la descrive come *“il percorso peggiore di tutta la rete nazionale”*. Di qualche anno prima è invece, una semplice descrizione

quantitativa delle strade statali delle Marche in un prospetto che indica le rotabili esistenti nelle province marchigiane. La viabilità secondaria è formata dalle varie trasversali tra cui la più frequentata è la via Clementina.

Dal 1822 al 1860 il tracciato resta immutato come testimonia la documentazione nell'archivio della Congregazione del Buon Governo. Alla staticità della rete viaria complessiva, contribuiscono sia l'immobilismo dell'economia locale e dell'intero Stato caratterizzato da una grave situazione di ritardo rispetto agli altri paesi italiani ed europei, sia anche l'avvento della ferrovia.

9. Negli ultimi movimentati anni dello Stato pontificio, con le riforme di Pio IX e gli ordinamenti in materia stradale, lo stato di consistenza dell'intera rete non cambia.

Nei primi anni dell'unificazione italiana, per la diversità delle regioni annesse, si deve approntare una legislazione unificata nel campo dei lavori pubblici. Si hanno così la legge generale sui lavori pubblici e un'altra fondamentale più specifica in cui si definiscono i criteri per una sistemazione della rete comunale obbligatoria in tutto lo stato. Le due leggi caratterizzano gli inizi del nuovo governo: nella prima la *“declassificazione”*, da nazionali a provinciali delle strade con tracciato parallelo ad una linea ferroviaria, evidenzia il maggior interesse verso la costruzione ed il potenziamento della rete ferroviaria; nella seconda si dimostrano una lungimiranza e capacità amministrative rilevanti nel comprendere come lo sviluppo del trasporto su rotaia sarebbe stato possibile solo in presenza di un capillare ed efficiente sistema viario minore, supporto insostituibile per una vera espansione economica.

La situazione nell'area esina coincide con quella della provincia: nel 1873 non sono pronti gli elenchi dei tracciati da aprire, previsti dalla legge del 1868, quindi non si ha neanche un chilometro di nuova strada costruita o totalmente migliorata. Sembra una situazione di immutabilità in parte controbilanciata dalla realizzazione del tronco ferroviario Roma-Ancona che tuttavia da solo non

è sufficiente a modificare, ancora per molti decenni, l'assetto del territorio della valle. La sostanziale fissità del tessuto territoriale, riscontrata anche nei lenti ritmi di crescita demografica, è funzione di un'organica e ormai consolidata distribuzione interna dei centri abitati, in equilibrio su vecchie strutture economiche e produttive: si rafforza così quell'isolamento sempre lamentato e mai risolto, che contribuisce non poco a frenare ogni possibilità di sviluppo.

10. Una ricerca sull'assetto degli insediamenti residenziali, delle relazioni funzionali tra i vari centri e dei rapporti città-campagna permette di approfondire il ruolo delle infrastrutture viarie nelle principali trasformazioni del territorio; dalle prime risultanze, appare chiaro, per esempio, che Jesi nel Settecento non si sviluppa per essere situata ai bordi della via Clementina – anzi ne viene attraversata – ma per aver avuto la possibilità di commercializzare i prodotti agricoli con le vie marittime del porto-franco di Ancona. La nuova arteria, voluta per incrementare i traffici dello Stato con i mercati esteri, non diviene supporto di urbanizzazione territoriale né occasione di industrializzazione manifatturiera.

Attorno alla prima metà del Settecento si consolida un tipo di organizzazione territoriale valliva articolata su due forme fondamentali: distribuzione di case sparse e rete di centri urbani a breve distanza l'uno dall'altro. Le città, tutte di piccole e piccolissime dimensioni, sono le emergenze dei servizi pubblici del territorio, quasi totalmente usato per l'agricoltura, che è raccordato da una rete stradale di notevole estensione ma in pessime condizioni, per la lentezza nell'applicazione delle nuove tecniche costruttive.

Lo sviluppo demografico, in due secoli, dal 1700 al 1900, trova un assetto territoriale ed una rete viaria già completamente formato e su di essi si appoggia senza possibili modificazioni; la distribuzione della popolazione sul territorio risulta secondo una densità crescente andando dalla costa verso l'interno; nel ventennio 1861-1881 si ha una diminuzione della percentuale di popola-

zione accentrata nei centri capoluogo di comune rispetto a quella sparsa nelle campagne. Ad ulteriore verifica di quanto sostenuto, si possono prendere in considerazione tutta una serie di cartografie, strumenti di studio analitico del territorio, dalle mappe del Regno italico del 1808 alle carte topografiche del 1892, che consentono di operare una lettura precisa delle variazioni intercorse nell'assetto territoriale da un periodo all'altro.

Le mappe territoriali napoleoniche, in scala 1:8000, utilizzate come base per la formazione del catasto gregoriano, le carte geografico-amministrative dello Zuccagni-Orlandini, e quelle militari dello Stato Maggiore dell'esercito austriaco – 1851 – permettono di individuare come, già agli inizi del XIX secolo, la struttura del territorio della vallesina è costituita da un alto numero di centri abitati distribuiti in modo abbastanza uniforme e da una rilevante quantità di case sparse. Tali osservazioni sono confermate dalla pubblicazione, negli anni seguenti, delle tavolette dell'Istituto Geografico Militare, che danno un'informazione dettagliata sulla configurazione orografica e sulla rete viaria e sulla ubicazione, forma e consistenza dei centri abitati.

È la prima sistematica rappresentazione del grado di urbanizzazione del territorio che fotografa una trama minuta di strade. Il ruolo di questa rete locale sta nel rapporto con le aree agricole e non in quello tra i centri che costituiscono unicamente i nodi della rete uniformemente estesa su tutto il territorio. Questo ruolo delle strade, parte fondamentale dell'equilibrio territoriale formatosi nel Settecento e cristallizzatosi il secolo successivo viene meno solamente all'indomani degli anni del secondo dopoguerra, quando si accelerano quei ritmi di disgregazione interna all'organizzazione della società che lo ha determinato.

La narrazione della via Clementina, costruita sulle vicende storiche che l'attraversano nel tempo, non sarebbe sufficiente a motivare l'insuccesso dell'editto pontificio che l'ha promossa, unitamente a quello del porto-franco i cui benefici presto vengono meno perché

non si riesce a risolvere la questione nodale delle infrastrutture di collegamento con il territorio.

I viaggiatori stranieri dell'età moderna, alla fine del XVI secolo, giungono ad Ancona *“appena trasformata da florida piazza commerciale in sterile piazzaforte militare”*.¹¹ Nei loro diari e lettere le sottolineature circa la miserevole condizione del porto, quali ad esempio l'interramento e l'insabbiamento¹² diventano un lungo leit-motiv che viene quasi sempre accompagnato da una esaltazione delle presenze monumentali e architettoniche, testimoni di antica bellezza. *“La fragilità dell'economia anconitana e dell'intera regione è tuttavia di carattere strutturale e non consente un decollo duraturo del porto malgrado le opere di ammodernamento e l'istituzione delle franchigie”*.¹³

La morfologia del sedime urbano che costringe a continui e faticosi saliscendi, l'inesistenza di una strada litoranea costiera, fanno della città di Ancona una fortezza inaccessibile; la cartografia storica bene evidenzia l'isolamento anche con il disegno ad assi geografici ruotati rispetto alla prima mappa contemporanea quella del *“piano di Ancona e dintorni”*.

Un altro interessante approccio storiografico al problema portuale anconitano è quello individuato dalle ricerche di Marco Moroni: nel volume *“Tra le due sponde dell'Adriatico. Rapporti economici, culturali e devozionali in età moderna”* si dispiegano le premesse per completare la definizione del ruolo di *ponte* che il porto ha assunto fin dalla prima metà del Cinquecento e per dirla con le parole di Sergio Anselmi *“luogo centrale dell'interscambio culturale in Adriatico”*.

11 ATTILIO BRILLI, La città visitata, la città immaginata in Ancona sotto lo sguardo dei viaggiatori stranieri XVI-XVIII secolo, marzo 2002.

12 Già nel 1588, una mappa del territorio di Ancona disegnata da Giacomo Fontana, evidenzia come l'insabbiamento del porto è dovuto all'apporto di ghiaia dalla foce dell'Esino.

13 ATTILIO BRILLI, op. cit. p.9

Quando Clemente XII promulga l'editto del porto-franco ha ben presenti le relazioni storiche intercorrenti tra la città più rilevante del medio Adriatico e l'altra sponda; di fatto, la capacità di commercio di Venezia già da anni mostra il suo profilo più basso¹⁴: sta esaurendosi la sua egemonia e Ancona potrebbe divenire nello Stato pontificio una città strategica per le relazioni estere verso la penisola balcanica.

La mancanza di considerevoli risorse finanziarie per modificare l'accessibilità alla città, al porto ed al territorio, e la natura delle criticità da superare, sono un ostacolo insormontabile per la realizzazione del progetto pontificio. Le criticità irrisolte continuano a riverberarsi nel presente e nel prossimo futuro poiché non si prospettano soluzioni a breve per la *vexata questio*. L'uscita, a sud prima ed a ovest per ultimo e poi a nord, dal porto verso il territorio fa parte storica delle previsioni urbanistiche dei piani regolatori ma rimangono ancora inattuati e disattesi per le insensate ed immaginifiche visioni di opere pubbliche di non facile realizzazione. E la storia rimanda verso la foce dell'Esino dove l'area portuale anconitana trova la sua naturale conclusione e la lungimirante strategia di Clemente XII colloca un'infrastruttura settecentesca di collegamento territoriale: l'incompiuta via Clementina.

14 Nel 1799 la repubblica veneta, con il trattato di Campoformio cessa formalmente di esistere e diventa provincia dell'impero austroungarico e il potenziale tecnologico e costruttivo del suo arsenale viene trasferito dalle truppe francesi a Marsiglia.



ANCONA

Giacomo Fontana

anno 1569

foglio cm. 72 x 46,5

stampa cm 70,2 x 43,7

incisione su rame

Biblioteca Storico Franciscana e Picena - Falconara AN

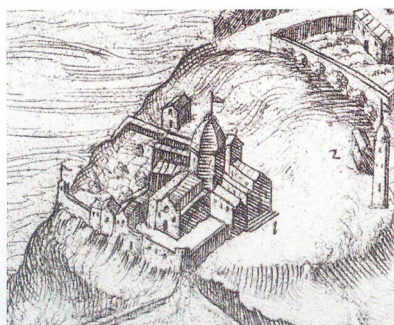
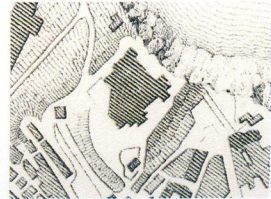


Fig. 1 - Ancona. Claudio Ducheti, anno 1585, incisione su rame



Lavori del Genio nella campagna 1860 - 61
G. Giacomo Rodano aut. e del Genio disegnò.
foglio cm 63,5 x 47,2
stampa cm 54,1 x 38,4

Fig. 2 - PIANO D'ANCONA E DINTORNI. Lavori del Genio nella campagna 1860-61. Stampa

Corsari e Pirati nel nostro Mare

Marina Turchetti

Introduzione

“Corsari e Pirati nel nostro Mare” è il titolo di una mostra (Mole Vanvitelliana, 7 - 29 novembre 2015), presentata dal “Comitato Museo del Mare di Ancona”, parte di un vasto programma di eventi a sostegno della proposta d’istituzione di un Museo del Mare in Ancona, come riscoperta di un glorioso passato da non disperdere, come elemento propulsore nel recupero del rapporto tra la Dorica e il suo mare, come offerta culturale e turistica degna del capoluogo della Regione Marche e della Macroregione Adriatico-Ionica.

L’intento dell’operazione nel suo complesso era e rimane mostrare come – da qualsiasi parte la si consideri – la storia millenaria di Ancona nel suo rapporto con il mare presenti una straordinaria ricchezza di aspetti, che meritano di essere studiati, ri-conosciuti e fatti conoscere, a livello scientifico e anche divulgativo, come può accadere soltanto se esiste una istituzione museale viva e attiva che sostenga la ricerca, il coordinamento e il coinvolgimento della cittadinanza e delle varie agenzie interessate.

La mostra, realizzata con il Patrocinio del Comune di Ancona, ripercorreva il fenomeno della pirateria e delle guerre di corsa, nel contesto della nostra storia marinara, proponendo all’attenzione accademici considerati marginali dalla grande storia e quasi del tutto sconosciuti alla maggior parte della popolazione, ma evocativi di vicende drammatiche che per secoli, fino ad epoche non troppo lontane, hanno costituito una componente costante della nostra realtà.

Il nucleo iniziale dell’esposizione era costituito dalla mostra

“Corsari nel nostro mare”, organizzata dal Museo della Marineria di Cesenatico, direttore Davide Gnola.

Al percorso iniziale, ho affiancato una decina di pannelli con ampi riferimenti alla storia locale, arricchiti da preziosi contributi messi a disposizione dall’Archivio di Stato di Ancona e dalla Biblioteca Comunale ‘L. Benincasa’ di Ancona, nonché da altre numerose organizzazioni locali.

Il materiale che presento non ha alcuna pretesa di essere originale o di esaurire l’argomento, che è ricco di vicende e collegamenti per molte parti già approfonditi da noti studiosi, da alcuni dei quali ho tratto spunti e notizie (cito, a puro titolo di esempio, S. Alfieri, M. Moroni, A. Palombarini): naturalmente, le eventuali imprecisioni sono solo mie.

Di seguito, presento all’attenzione dell’Accademia di Scienze Lettere Arti il contenuto di quei pannelli, frutto di una personale compilazione necessariamente sintetica, nella convinzione che senza consapevolezza del passato non si costruisce futuro, senza conoscenza del percorso storico e culturale che ha plasmato il nostro ambiente e prodotto cultura, materiale e immateriale, non si padroneggiano gli strumenti per costruire l’identità di cittadini attivi né per “investire” sulle risorse del territorio. Anche le storie di pirati e corsari rappresentano una tessera del mosaico che costituisce il passato, un patrimonio da non disperdere.

Pirati e Corsari

Al di là dell’immaginario collettivo, fondato su celebri romanzi o film, i **pirati** furono e rimangono comuni banditi, predoni di mare, che agivano di propria iniziativa e per proprio vantaggio, aggredendo e predando le imbarcazioni che incontravano – senza alcuna distinzione di appartenenza – e talvolta operando incursioni lungo le coste.

Anche se non sempre era facile distinguere nettamente (e per chi era aggredito la differenza risultava davvero irrilevante) la figura del

corsaro aveva, invece, la copertura di una *lettera di marca* o *patente di corsa*, emessa dal governo di uno stato, che autorizzava o addirittura incaricava privati, armatori o capitani di bastimenti, appunto alla “guerra di corsa”, e cioè ad effettuare attacchi improvvisi a centri rivieraschi o a catturare vascelli commerciali di paesi nemici, con un patto di suddivisione del bottino tra lo Stato e il Corsaro.

Si trattava quindi di una guerra legittimata (i corsari catturati erano assimilabili a prigionieri di guerra) e combattuta ufficialmente, in nome della religione (come, di fatto, nel caso dei Saraceni) o degli interessi di uno stato, lungo il confine (marca) di un territorio rivendicato da un governo costituito. Esistevano tribunali per stabilire se era stata fatta una “buona preda” (nel senso che erano state rispettate le regole della patente di corsa) o una “mala presa”.

Pirati in Adriatico

In Adriatico, i pirati hanno una storia antica, già documentata, ad esempio, nella celebre stele di Novilara, conservata al Museo Oliveriano di Pesaro (VII/VI sec. a. C.), che raffigura in maniera eloquente tre imbarcazioni: una grande nave oneraria greca a vela quadrata e, in primo piano, quello che è stato interpretato come lo scontro tra due imbarcazioni con armati a bordo. A destra, i pirati illirici procedono in senso contrario alla nave greca; a sinistra, i difensori piceni si battono, interessati a proteggere i traffici con i mercanti dell'Egeo. I pirati hanno la peggio: si vedono uomini in mare e la nave ha perso il timone. Tutto intorno, la mercanzia commerciata: animali, prodotti della terra, schiavi in catene.

Sin dal V-IV secolo a. C. i reperti archeologici testimoniano che anche navigatori-pirati dell'Italia meridionale, di origine greca, bordeggiavano lungo le coste adriatiche. Con l'estendersi del dominio di Roma e il conseguente potenziamento del commercio marittimo tra Occidente ed Oriente, si verificò uno spaventoso incremento della pirateria, che i Romani contrastarono con determinazione; in particolare, in Adriatico le ope-

razioni contro i pirati illirici erano già in atto sin nel 229 a.C.

Nel 178 a.C., durante la guerra istriana, i duumviri Gaio Furio e Lucio Cornelio difendevano la costa adriatica dalle scorrerie delle tribù illiriche che esercitavano la pirateria di professione. Con la loro flotta di 20 navi che aveva sede ad Ancona, controllavano il primo la costa a Nord fino ad Aquileia, il secondo a Sud fino a Taranto (LIVIO XLI.1.3).

L'impero romano pacificò i mari, ma con la sua decadenza – dopo un periodo in cui il decremento dei traffici marittimi rese meno lucrosa la pirateria – il fenomeno riprese con grande virulenza e continuò per tutto il Medioevo.

Non è da credere che i pirati provenissero solo dall'altra sponda: all'inizio del 1300 Roberto d'Angiò esercita rappresaglia contro Ancona per le azioni piratesche di alcuni suoi cittadini, anche contro le popolazioni adriatiche del regno angioino.

Al termine di vicende belliche durate quattro secoli, nel 1480 Venezia comprò la Dalmazia dal re d'Ungheria e rese più sicure le vie marittime da pirati Narentani, Almissani, Uscocchi di Segna e Mori di Dulcigno.

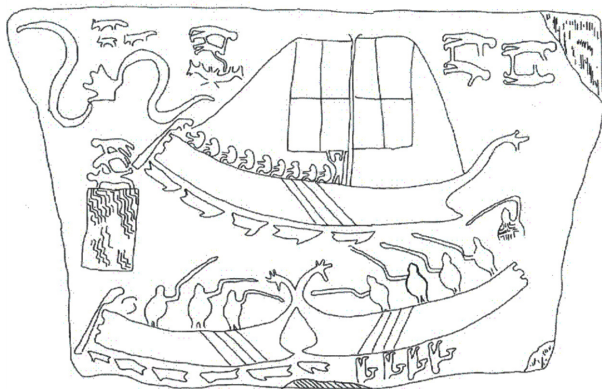


Fig. 1 - Trasposizione grafica della Stele di Novilara. (Museo Oliveriano - Pesaro).

Dall'espansionismo islamico del IX secolo alle Crociate

Con l'affermarsi dell'espansionismo islamico, le aggressioni a coste e navigli iniziano ad assumere diverso aspetto e a imporsi come guerra di corsa. Ancona aveva rapporti di commercio estesi e attivi con tutti gli scali del Mediterraneo e del Levante: colonie e consoli propri a Costantinopoli, in Acri, in Romania. Il suo fiorente porto non poteva certo scampare alle temute incursioni: per tutto il IX secolo sono documentati storicamente numerosi saccheggi, assedi (come quello da parte del terribile Barbarossa, Grande Ammiraglio della flotta turca) ed invasioni della città, che nell'839 fu completamente devastata da pirati condotti dall'ammiraglio saraceno Saba, con irreparabili distruzioni nella parte più antica, risparmiata dalle invasioni di Goti e Longobardi, allora ridotta ad un cumulo di rovine.

Nel 841 e di nuovo nel 845 Ancona è devastata; nel 848, dopo lungo assedio, fu completamente rovinata dai Saraceni. Nel 850 e nel 877 sono documentati altri sbarchi nella città, che, risorta dalle rovine, respinse ancora, con l'aiuto del marchese di Toscana e del duca di Spoleto, i Saraceni che tornarono ad assalirla nel 917.

Ma, oltre agli assalti in forze contro il porto di Ancona e l'arco della città chiusa entro le mura, da parte dei pirati Barbarossa o Saba o Dulcigno, chissà quante volte sarà risuonato un grido come "Mamma, li Turchi!" anche durante scorribande nelle campagne, quando la stagione estiva rendeva più facile la navigazione e i contadini erano occupati nel loro duro lavoro. E' facile volare con la fantasia a immagini di Saraceni, armati fino ai denti, che si arrampicano rapidi e silenziosi, ad esempio là dove la falesia del Passetto rende più agevole la risalita, per dilagare nella Piana degli Orti e depredare e catturare schiavi. Ed è plausibile che non siano rimaste tracce documentali di singole azioni contro barche di pescatori. Esse erano condotte con peculiare tecnica: i pirati si nascondevano lungo la costa, quando le barche da pesca uscivano in mare scattavano, interponendosi tra lido e barche e così tagliandole fuori da ogni scampo.

Dal secolo XI al XIV, sotto l'egida del papato, le potenze cristiane dell'Europa combatterono numerose guerre, conosciute con il nome di Crociate, con l'intento di liberare il Santo Sepolcro caduto in mano musulmana. La passione religiosa diede vita ad un vasto movimento di reazione degli organismi politici europei per la riconquista del Mediterraneo, dopo il ripiegamento avvenuto nei secoli dal VII al IX sotto la spinta delle forze islamiche. Si affronta l'Islam nei luoghi nei quali è più radicato e si cerca di riguadagnare il terreno perduto (per fare un esempio, i Normanni cacciano gli Arabi da Palermo nel 1072). Si vuole rafforzare la coscienza di una superiorità dei popoli europei, ma insieme anche rendere più sicure le vie dei traffici, ripresi nel Mediterraneo in particolare per opera delle città marinare italiane, tra le quali Ancona.

Ancona partecipa alle Crociate, mandando due galee e molte navi onerarie alla prima, e contribuendo alle successive, in particolare alla seconda.



Fig. 2 - Angelico, San Francesco davanti al Sultano, 1435-1440 ca, Lindenau Museum, Altenburg.

Anche San Francesco nel 1211 si era imbarcato per la Siria dal porto di Ancona, ma era stato spinto dai venti in Dalmazia e costretto a tornare; ripartì dal porto di Ancona nel giugno del 1219 e arrivò a Damietta, durante la tregua nel corso della quinta crociata per riprendere Gerusalemme. In questo clima di guerra, Francesco si recò disarmato in territorio nemico, con il desiderio di predicare il Vangelo tra i musulmani, in una prospettiva interreligiosa attuale a tutt'oggi; fu ascoltato dal sultano d'Egitto Malik-al-Kamil e poté ritornare al campo.

Da Ancona sarebbe partita, nel 1212, secondo una delle versioni della controversa storia/leggenda, la Crociata dei Bambini, organizzata dal dodicenne pastorello tedesco Nicholas, che aveva raggruppato 8.000 coetanei raccontando che “avrebbe camminato sul mare” e avrebbe convertito al cristianesimo gli infedeli in Terra Santa. Naturalmente il mare non si aprì, molti bambini si spostarono a Brindisi e, dopo aver subito ladrocini e violenze, furono venduti come schiavi in Oriente.

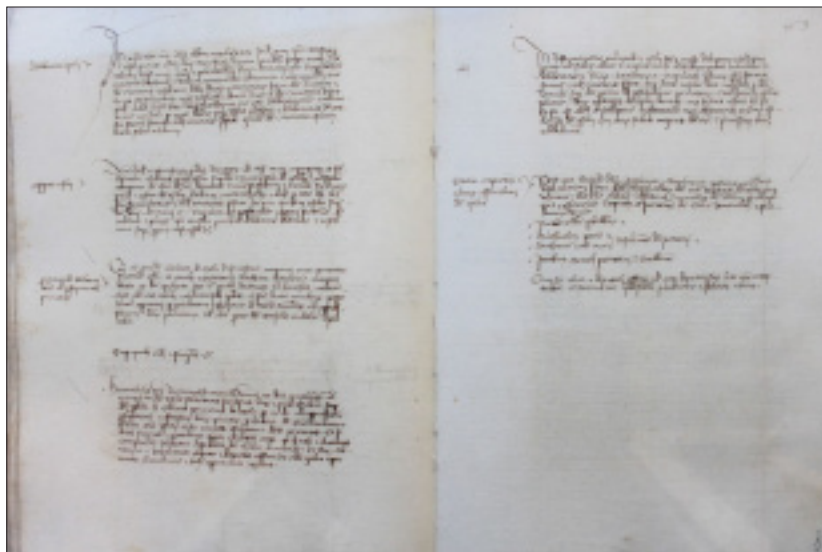


Fig. 3 - *“Pro armando Galeam comunis ad persecutionem pirratarum”*.

Il Verbale del Consiglio Comunale del 30 maggio 1390, tra altre cose, riporta la proposta di armare una galea per contrastare le scorribande dei pirati che hanno inferto grandi danni lungo la costa anconitana e assalito barche e mercanti davanti al porto di Recanati. Confidando che si ripagheranno le spese con il bottino, il Consiglio approva con 57 voti contro 27. Con Atto successivo, il Consiglio decide di mantenere la galea armata per ogni evenienza futura¹.

Dal secolo XV al sec. XVIII: il rischio e la paura

La guerra di corsa ha nuovo incremento con l'accrescere della potenza dell'impero ottomano, che copre, sotto la sua egida le popolazioni della costa settentrionale africana, nel complesso, note come Saraceni. Le coste europee sono sottoposte a rischio continuo, e una serie di eventi scatena la paura tra gli "infedeli": per quanto riguarda la penisola italiana, la conquista di Otranto (1480); per quanto attiene all'intera storia mediterranea, la conquista turca di Costantinopoli (1453) ma anche la cacciata dalla Spagna, nel 1492, dei Mori, che si riversano sulle coste dell'Africa settentrionale, formando appunto gli stati barbareschi, con un effetto di diffusione.

Tutti sono esposti al pericolo: chi vive e si muove lungo le coste, i pellegrini, i naviganti.

È chiara la connotazione corsara delle incursioni saracene, che aggredivano solo coste e naviglio cristiani, come parte di un disegno più ampio di espansione e dominio, e coerente la scelta degli obiettivi. Nel nostro territorio, grande è l'apprensione per Loreto, principale luogo di culto mariano di tutta la cristianità e sede della casa di Maria, trasportata nel 1294 a Loreto da Nazaret, territorio allora sotto il potere ottomano, dopo che nel 1291 i Crociati erano

1 ASAN-Archivio di Stato di Ancona, ACAN-Archivio Comunale di Ancona – Antico Regime, *Consigli* n. 5, 1390 – carta 82 versus e 83 recto

stati cacciati definitivamente dalla Palestina. I pellegrini che arrivano via mare sono in costante pericolo e la chiesa viene fortificata nel XV sec., divenendo una *arx munitissima*.

Nelle nostre acque, una brutta avventura capitò al pittore Filippo Lippi, nel 1430 circa, secondo quanto racconta il Vasari. Il Lippi si trovava a soggiornare nella Marca di Ancona e aveva deciso di uscire a pesca in barca con alcuni amici, ma in quei difficili tempi anche una simile innocente attività poteva rivelarsi foriera di drammatici imprevisti. Fu, infatti, catturato dai pirati saraceni, tenuto prigioniero per 18 mesi, e riguadagnò la libertà solo grazie alla sua bravura nel dipingere un ritratto del padrone al quale era stato venduto schiavo.

Nel 1464 muore ad Ancona il papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini), che aveva – in verità senza grande risposta – qui convocato le potenze cristiane per la partenza di una nuova crociata per liberare Costantinopoli, da 11 anni nelle mani dei turchi.

Anche l'entroterra sostiene la guerra contro i turchi: nel 1472 Fabriano invia ad Ancona 180 salme di grano come contributo.



Fig. 4 - Pinturicchio, *Pio II in Ancona*, *Libreria Piccolomini*, Duomo di Siena.

Nel 1479 è assalito il Castello di Grottammare e la comunità decide di stabilire una vigilanza armata presso il Castello del Porto e la Torre dell'Aspio.

Nel 1485 si verificano incursioni a Mondolfo, Montemarciano e Marzocca.

Nel 1487 si avvia un piano, che fallisce ma suscita enorme impressione: Boccolino di Gozzone da Osimo, per brama di potere, si

allea con il sultano Bajazet II, per fare di Osimo una nuova Otranto e cioè una testa di ponte sulla costa adriatica per la conquista della penisola, secondo un'idea da sempre centrale nella politica turca.

Nel 1488 settecento corsari devastano le campagne di Senigallia (la città non viene espugnata) e catturano un numero elevato di contadini.

Numerosi sono gli accordi degli stati cristiani a tutela dei traffici commerciali, ma i trattati diplomatici con l'impero ottomano non tutelano contro la guerra di corsa di singole navi ottomane, che non conoscono e non rispettano l'ufficialità.

Dal XV al XVIII secolo continuano sulle nostre coste le incursioni, rimanendo aperto lo scontro tra potenze cristiane e impero ottomano: cade Belgrado (1521), è sottomessa l'Ungheria (1526), Vienna subisce un primo assedio (1529), Venezia perde Cipro (1573) e Candia (1669), Vienna è di nuovo assediata (1683).

Di seguito, una cronologia di eventi documentati lungo la nostra costa.

1518 - si verifica un assalto al Castello del Porto di Recanati, pericolosamente vicino a Loreto, con danni e morti, ma anche con preoccupazione per la Fiera. Di fronte agli affari, anche papa Leone X si risolve a garantire sicurezza ai mercanti levantini che vogliono partecipare. È da dire che, in campo commerciale, pericolo per i traffici recanatesi viene soprattutto da Ancona, che vuole una Fiera sua propria e si accorda con Solimano, offrendo condizioni di favore ai mercanti levantini, a riprova del rapporto ambivalente tra mondo cristiano ed islamico, quando si tratta di far commercio.

Nello stesso 1518 corsari turchi, con una vasta operazione, assalgono anche Senigallia, e con sette fuste saccheggiano la chiesa di S. Maria di Portonovo e colpiscono il Poggio, facendo prigionieri.

Intanto, ad Ancona, Clemente VII, col pretesto dei Turchi, fa costruire una nuova fortezza sul colle Astagno. Le sue truppe entrano di sorpresa nella città il 20 settembre 1532, senza colpo ferire: scompare il libero comune o, come alcuni intendono con termini moderni, la repubblica marinara.

Negli anni successivi al 1550, Ancona fortifica la piazza, anche per parte di terra, “*con grande timore per lo straordinario armamento del turco*”.

1558 - la chiesa di Portonovo è di nuovo incendiata dai Saraceni.

1561 - quasi a esorcizzare la paura di scontri reali, Ancona e Ascoli Piceno organizzano la “Giostra del Saracino” e un combattimento simile è organizzato a Jesi nel 1616.

1562 - nei pressi del Conero sono intercettate due fuste, una delle quali spinta a terra, dove i contadini sterminano parte dell’equipaggio, e l’altra catturata in mare, poi condotta nel porto di Ancona con le teste dei turchi esposte sul ponte; nello stesso anno sono attaccate Porto Recanati e Loreto.

1566 - una grossa nave è predata davanti ad Ancona ed è di nuovo attaccata Senigallia.

1587 - a Senigallia i turchi, sbarcati presso la torre feltresca, sono linciati dalla popolazione.



Fig. 5 - *Il Kitab-i-bahriye (Il Libro della Marina)*².

2 È un portolano della cartografia cinquecentesca turca, composto in due riprese, nel

1656 - il porto di Ancona è saccheggiato da dieci galeotte.

1658 - vengono armati vascelli contro il turco, che aveva preso prigionieri 70 pescatori quasi tutti di Senigallia, dove nel **1670** si verifica un nuovo attacco.

1686 - Ancona partecipa con tre giorni di festeggiamenti alla riconquista di Buda.

1712 - sotto attacco è di nuovo Senigallia, e così nel **1715**, con molti pescatori catturati.

1716 - tale Domenico Pampanone da Sirolo, scoperto che si faceva aprire le porte di case isolate e faceva entrare i turchi con cui era in combutta, viene impiccato e squartato.

Schiavi

All'inizio soprattutto indirizzata alla conquista di un bottino, la *corsa* presto diventa un'industria finalizzata a reperire schiavi, per i quali chiedere un lucroso riscatto o da applicare ai remi delle galere.

L'Archivio di Stato di Ancona conserva numerose Suppliche rivolte nel XVI secolo dai familiari di persone rapite dai turchi al Magnifico Consiglio del Comune, perché contribuisca almeno in parte alla raccolta della somma necessaria (solitamente 100 scudi) per riscattare il loro parente.

Si riportano due esempi tra i tanti (le trascrizioni dei testi sono tratte da: Archivio di Stato di Ancona, *Suppliche al Comune di Ancona (sec.XVI)*, Inventario a cura di Gianni ORLANDI, Ministero Beni e Attività Culturali, 2001).

1521 e nel 1526, da Piri Re'is (1470, Gallipoli sui Dardanelli-1554, Egitto), ammiraglio e cartografo del sultano Solimano il Magnifico: per i cristiani un corsaro, per i turchi un eroe. In un'epoca nella quale la maggior parte delle conoscenze geografiche si trasmettevano oralmente e il segreto era la regola dei marinai perché essenziale per conservare la padronanza assoluta dei mari, lo straordinario portolano, assieme alle carte nautiche italiane, contribuì alla nascita della moderna geografia del Mediterraneo e fu a lungo anche utile strumento ai corsari. Gli autografi sono conservati al Museo Topkapı di Istanbul, ma si conoscono ventidue copie della prima versione e una decina della seconda, sparse in biblioteche di tutto il mondo.

Questa riprodotta (la Fortezza di Ancona) è tratta dal manoscritto W.658 (17° sec.), che raccoglie 240 mappe ed è conservato al Walters Art Museum di Baltimora.

Anton Pilestri et Jac. Brondolini (152) 245
 Molto Mag.^{ci} S.^{ri} et Padri del Mag.^{co} Consiglio S.^{ri}
 et Tadori n^{ri} os mi
 Fu per gratia et pietà de v. s. Mag.^{ca} per il riscatto
 de miseri et fedeli S.^{ri} de v. s. Mag.^{ca} Pier Andrea
 Pilestri et Don Jac.^{co} Brondolini donata buona somma
 de danari, la quale no essendosi spesa per detta
 causa pia, ma viasta in buona parte altroue (come
 è noto a quelle), Per tanto confidandosi nella misere-
 ricordia loro et bontà, se ne uogliono patire che
 dua lor figlioli restino più olte in mano de cani,
 doue sono tanto maltrattati che infinite volte
 gli uenisse à noia il viuere. Sumilmente supplica-
 rano si degnano per l'amor di Iddio, et accio no
 se dia causa de perdere la uita et l'anima, donar-
 li et far libero dono p^{er} il riscatto loro d'altri
 d.^{ti} cinquanta p^{er} ciascuno di loro dua, no potendo
 loro p^{er} la povertà manifesta supplire con
 il loro Sauere à uisitarli, il che offerendo ad
 Solomonese loro ma d.^{ti} delle loro famiglie
 seranno obligati. In risposta p^{er} l'istituzione
 de quelle le quali il nostro Iddio le conserui
 et cresci ogni bene

603
 no | 51
 2 | 29
 6 | 97

Fig. 6 - 30 dicembre 1568 – Pier Andrea Pilestri e Anton Giacomo Brondolini
 schiavi degli infedeli, venuti a conoscenza che buona parte della somma destinata
 al loro riscatto era stata spesa altrimenti, chiedono che vengano ancora destinati 50
 scudi per la loro liberazione. (accolta).

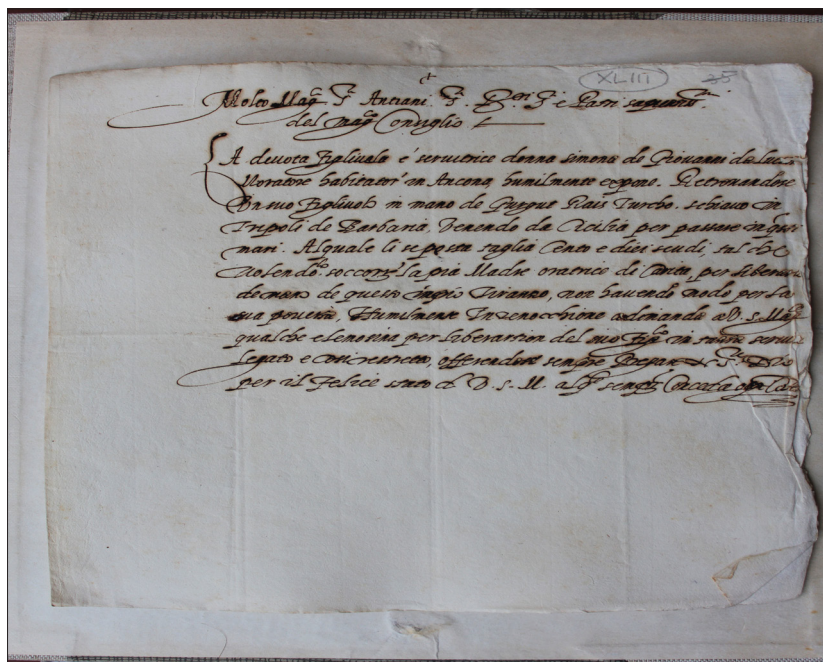


Fig. 7 - Simona di Giovanni chiede una sovvenzione per liberare un suo figliolo dalla schiavitù di Gurgut rais turco in Tripoli di Barberia. (respinta).

Ma la tratta in schiavitù è vicenda che riguarda nella stessa misura entrambe le parti. I Cavalieri di Malta e l'Ordine di Santo Stefano sono tra i più attivi protagonisti della guerra di corsa nel Mediterraneo. Salvatore Bono calcola che dal XVI sec. al 1830 siano finiti in schiavitù nel solo bacino mediterraneo – da una parte e dall'altra - dai tre ai quattro milioni di persone.

Numerosi sono gli schiavi della più varia provenienza che sono comprati e venduti in Ancona, uno dei centri più fiorenti per questo commercio, dove è facile incontrare donne dai lineamenti esotici, vuoi “etiopi” (come allora erano chiamate le africane) vuoi asiatiche, in schiavitù al servizio di famiglie benestanti cittadine o indirizzate in particolare al mercato fiorentino.

Nella Dorica, la legislazione si occupa di emanare disposizioni a tutela dei proprietari di schiave, addirittura istituendo la pena di morte per chi le aiuti a fuggire o le seduca (per il danno economico prodotto), ad esempio gli *Statuti* anconitani del 1458 prevedono che il padrone possa vendere, battere, mettere in ceppi il proprio schiavo, e che chi lo spinga alla fuga sia impiccato.

Nel 1566 le *Constitutiones siue Statuta magnificae ciuitatis Anconae* (Biblioteca Comunale di Ancona), raccolte da Astulfus de Grandis, nella quarta parte *De maleficiis* contengono norme che concernono schiavi greci, turchi, tartari, saraceni, bosniaci, bulgari, albanesi e infedeli, maschi o femmine, comprati o da comperare dagli abitanti della città. In esse si ribadiscono le dure norme applicabili (lo schiavo si può battere anche sino alla fuoriuscita di sangue e se muore si paga una multa di 100 libbre anconetane), le pene per chi “danneggi” il bene o lo induca a fuggire, le condizioni di liberazione (solo da parte del padrone, con atto notarile e testimoni). Sono persone non battezzate e perciò non considerate come esseri umani.

Nel 1548 il Notaio G. B. Agli redige l'atto di liberazione della schiava etiope Luna che, dopo anni di schiavitù in cui ha anche partorito un figlio, viene “liberata” dal padrone Isac, ebreo portoghese che abita in Ancona, nel senso che, a fronte del prezzo anticipato da un altro ebreo anconitano per il riscatto, Luna dovrà servire per altri quattro anni, e poi potrà decidere del suo destino.

Luna risulta essere ebrea; da una parte e dall'altra sono frequenti le conversioni alla religione dei padroni, anche per garantirsi migliori condizioni di vita.

Dopo Lepanto

La potenza ottomana aveva iniziato a scemare dopo la battaglia di Lepanto nel 1571, ma il pericolo perdurò sino all'inizio del sec. XIX, per scomparire con la colonizzazione da parte delle potenze europee dei territori costieri nordafricani: la Barbaria appunto, la

costa dei Berberi, dopo la presa da parte dei Francesi nel 1830 del covo corsaro di Algeri, che garantisce sicura navigazione nel Mediterraneo.

Contro i marinai barbareschi, che aggredivano imbarcazioni e città rivierasche cristiane, fu costruito, lungo i lidi italiani, un sistema di fortificazioni e di torri di avvistamento, delle quali è un bell'esempio l'intatta Torre Clementina di Portonovo, del 1716, mentre delle torri saracene a nord di Ancona rimangono resti di muri sommersi ed il toponimo Torrette. Anche il massiccio campanile del Duomo ha funzione di scolta. La velocità di trasmissione di un segnale (fumo di giorno, fuoco di notte) tra la torre collocata sul monte di Ancona e Venezia era calcolata nel 1700 in tre ore.



Fig. 8 - Torre di Portonovo, oggi Torre De Bosis, cartolina della prima metà del Novecento.

Ancora nel 1815 si verifica lungo la costa marchigiana l'ultima grande scorribanda di Barbareschi, che secondo Sergio Anselmi trascinano via almeno seicento persone tra Pesaro, Senigallia, Portonovo, Porto Recanati, San Benedetto del Tronto.

Nel 1826 una goletta pontificia viene inviata da Civitavecchia ad Ancona, con compiti di sorveglianza e protezione, e a Grottammare è attivo un “Osservatorio Telegrafico”.

Nel 1827, il capitano anconitano Ciriaco Burattini, che ha già subito due volte gli attacchi dei corsari saraceni, viene autorizzato ad alzare bandiera toscana, meno esposta agli attacchi di quella pontificia, ma è diffusa la simulazione di bandiera anche senza autorizzazione.

Corsari europei in Adriatico

Tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, si afferma nel mare Adriatico una guerra di Corsa intereuropea, fenomeno importante ma sottovalutato dalla grande storia, forse per la prossimità con la pirateria che lo riporta ad un marchio comune di devianza ed illegalità.

In questo quadro si inseriscono le vicende dei corsari anconitani, che hanno il loro esordio nel 1799, quando tre Corsari corsi parteciparono alla difesa della Piazza di Ancona, e si intensificano dopo la sconfitta di Trafalgar nel 1805, quando anche la Francia adottò la guerra di Corsa per fronteggiare la supremazia britannica sui mari.

Ancona è il porto principale della guerra di Corsa, anche per la presenza dell'unico Lazzaretto, lungo la costa controllata dai Francesi, dove fosse possibile effettuare la quarantena.

Pagine sparse¹

Temistocle Franceschi

Otto anni fa le colleghe Anna Maria Mancini e Valeria Miniati, già mie collaboratrici in Urbino all'impresa dell'*Atlante Paremiologico Italiano* (di cui la Mancini vi ha parlato in aprile), vollero festeggiare il mio ottantesimo compleanno raccogliendo i miei più notevoli articoli a formare un paio di volumi, che l'editore finì per riunire in uno. Cercherò d'illustrarvelo, scegliendo tra i lavori meno specialistici.

Un libro che riunisce un mezzo migliaio di pagine di genere tanto variato esige una giustificazione autobiografica. Il tipico professore universitario è un dotto bene informato nella sua materia specifica, in cui solitamente si circoscrive. Ce n'è un altro più sbazzino, forse meno accanito lettore ma di più estesi interessi e ricco di spirito critico da usare circa le proprie e le altrui idee: a questo tipo mi ascrivo, in armonia con una carriera anomala e certamente inattesa, data la varietà degli argomenti (dalla fisica alle arti figurative) da cui mi sentivo attratto in liceo.

Vinta una provvidenziale borsa di studio alla facoltà di Lettere di Firenze, venni passando dall'una all'altra disciplina finché mi ritrovai a preparare una inopinata tesi dialettologica, che si risolse in una discussione assai animata, giacché la commissione non parve disposta ad accettare talune mie tesi, che più tardi avrebbero invece avuto successo. Laureato, intrapresi una via filologico-storica che mi fece scoprire negli archivî una seducente miniera rinascimentale; ma un paio d'anni dopo ricevetti uno sconcertante invito che

1 *Pagine sparse*, Alessandria, ed. dell'Orso, 2008, pp. 470.

costrinse i materiali già trascritti a dormire nel cassetto per oltre mezzo secolo fino all'anno passato, quando apparve il volume mediceo illustratovi sei mesi fa dalla consocia Mancini.

Era accaduto che, a Torino, Benvenuto Terracini, che aveva ereditato da Matteo Bàrtoli l'onere di condurre a termine la grandiosa impresa nazionale (interrotta dalla guerra) dell'*Atlante Linguistico Italiano*, vastissima documentazione dei dialetti d'Italia, dalla lettura della mia tesi di laurea s'era convinto di aver trovato in me un giovane abbastanza avventuroso per completare la raccolta dei nostri dialetti percorrendo l'Italia, dall'Alpi all'Aspromonte, a bordo d'una Vespa (più tardi fortunatamente evolutasi a una Seicento). Nonostante il disagio (e l'esiguità del compenso), l'idea di conoscere meglio l'Italia mi spinse ad accettare. La ricerca risultò assai faticosa ma di grande interesse, e al suo termine mi ritrovai assistente alla torinese cattedra di Glottologia, tenuta da Giuliano Bonfante, e, al contempo, collaboratore del Terracini nell'edizione dell'*Atlante*, con orario lavorativo doppio del normale: attività a cui s'aggiungeva, ad allietare i dopocena, la traduzione commentata di un basilare testo tedesco. Passato un altro lustro (e dopo una parentesi di ulteriori campagne dialettologiche, richiestemi da un Centro del CNR, da un capo all'altro dell'America latina) ero cattedratico di Dialettologia italiana in Urbino, dove mi valse dei laureandi per costruire l'impresa da tempo progettata (e già a voi nota) dell'API o *Atlante Paremiologico Italiano*: da cui sviluppai un *Centro di ricerca e studio dei Beni culturali marchigiani* che Carlo Bo mi chiamò a dirigere, designandomi (insieme col rimpianto collega Mario Luni) a rappresentare l'Ateneo nel pertinente Consiglio regionale. Chiamato nell'Ottanta a Firenze, qui potei creare un *Centro Interuniversitario di Geoparemiologia* a cui collaboravano una mezza dozzina di atenei. Fortunatamente, come questo volume attesta, le mie attività di ricerca non s'arrestarono col pensionamento.

Principierò la presentazione dal quinto saggio, il libretto scritto alla fine del ciclo di esplorazione dell'Italia, che mi diede notorietà internazionale e persino nazionale. A lungo i dotti avevan discusso della pronuncia nostrana delle vocali latine, che ignora le toniche medioalte, ossia *é* e *ó* chiuse; così come accade nei conseguenti nostri latinismi. Al tempo, andava per la maggiore una tesi che riportava tale lettura alle scuole della Roma imperiale, quando il latino, persa la distinzione vocalica quantitativa a pro di quella qualitativa, aveva ormai confuso la pronuncia di *ē* con quella di *ī* in *\e*, e parallelamente quella di *ō* con *ū* in *\o*, sicché, in corrispondenza di quei suoni, i discenti non avevan più certezza circa la grafia, divenuta ambigua. S'era dunque supposto che i maestri dell'epoca, per far correttamente scrivere le vocali agli allievi, avessero preso a dettare il latino non già come s'usava pronunciare, bensì leggendo chiuso ogni *i* – quindi, anziché *sécca*, *sicca*, come *vita* – e altrettanto per *u*; mentre *e* e *o* venivan tutte pronunciate aperte, dunque non *séra* ma *sèra*, non *hóra* ma *hòra*, alla siciliana attuale. A me l'idea parve ammissibile in àmbito forestiero, ma non già se collocata là dove quella lingua viveva, con una Chiesa che, mentre predicava nel latino parlato (ormai neolatino), alterasse al contrario la pronuncia delle vocali nella scuola: un controsenso inaccettabile, che respinsi, accogliendo la sfida del mio cattedratico a trovar di meglio.

Convinto che quell'alterazione andasse collocata in tutt'altro àmbito, mi volsi all'alto medioevo, al centro dell'impero di Carlo Magno; ed esaminando testi dell'epoca mi avvidi che il latino della Francia del secolo VIII, gremito di *e* scritti in luogo di *i* e di *o* in vece di *u*, nell'età carolingia ritrovava una grafia latinamente corretta. Ne conclusi che era stato questo – in àmbito linguistico ormai francese – il momento della modifica nella dettatura del latino, mediante soppressione del fastidioso livello medioalto, e attribuii il fatto alla *Schola Palatina* istituita da Carlo in Aquisgrana e diretta dall'inglese Alcuino: l'uccisore, a mio avviso, del latino, perché così trasformò una lingua ancor viva, seppur circoscritta all'uso dei

chierici, in una mera lingua scritta, ossia morta. Ovvio che Roma, ligia all'impero di Carlo, s'adeguasse alle nuove direttive di lettura del latino, diffondendole per l'Italia; nel cui centro tale lettura tuttora si mantiene. Di conseguenza i molti vocaboli tratti poi nella lingua dal latino – i latinismi – non conoscono /é/ e /ó/ chiusi, sicché noi diciamo *lavoratóre* ma *laboratòrio*, *oratóre* e *oratòrio*, le *rèni* (i lombi) ma i *rèni*, termine dòtto tratto dal latino a sostituire il volgare *rognoni*.

La mia tesi incontrò immediata approvazione e in qualche lustro, congresso dopo congresso, s'impose definitivamente: incontrando fra l'altro la lode del grande linguista tedesco Gerhard Rohlfs, di cui, come accennavo prima, avevo impresso a tradurre metà della monumentale *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten* ossia *Storia della lingua e dei dialetti d'Italia*, arricchendola di postille: delle quali m'accontenterò di dire che, nel nostro volume, seguono al lavoro carolingio. Viene poi il primo dei lavori scritti in Urbino, che merita d'esser ricordato perché, riprendendo una tesi già sostenuta nel lavoro di laurea, stabilisce l'importante criterio del sovradeguamento linguistico (e più generalmente antropologico), secondo cui un'area che presenti un fatto portato a un grado estremo non è necessariamente il focolaio primo del fenomeno, anzi di norma si tratta di una zona tardivamente raggiunta da una novità di cui ha frainteso e travisato il senso, applicandolo oltre il modello.

Così nel Sud Italia, dove ad annunciare il tramonto si conserva l'antico *il sole pone* (verbo da cui viene il nostro *ponente*), talune località dicono *il sole mette*, perché, raggiunte dalla sostituzione del verbo *porre* col più moderno *mettere*, hanno applicato l'innovazione a un contesto improprio. Il principio che un'esagerazione immotivata valga a segnalare un'imitazione fondata su un equivoco è illustrato anche mediante esempi di fatti fonologici proprî della postura intervocalica, che appaiono estesi in maniera anomala alla postura iniziale assoluta. Come accade ad es. della sibilante dentale

sonora nella Sardegna centrale o, con maggior rilievo, nel tedesco: lingua che, mentre non conosce tale pronuncia avanti consonante sonora (ad es. al nostro *idealismo* oppone *Idealismus* con la sorda), la presenta invece avanti vocale anche in postura forte (iniziale, o posconsonantica). Pur qui risalivo all'età carolingia. È noto che nelle parole francesi ogni consonante sorda in postura debole, ossia tra vocali, venne sonorizzata: anche la sibilante, che in latino era soltanto sorda. I Germani renani, non possedendo quel criterio della postura debole, non seppero rettamente interpretare quell'inusitato fonema (fonema è ogni suono che all'interno di un sistema ha un ruolo significativo); sicché nell'adottarlo l'estesero a ogni posizione prevocalica, anche iniziale e posconsonantica: *unser Sohn* «nostro figlio». La non indigenità germanica della sibilante sonora trova conferma nell'ancor iniziale penetrazione di tal fonema nei territori ai margini dell'area tedescofona, specie nel lontano Tirolo nostrano, oggi definito Alto Adige. Un fatto analogo avevo evidenziato per la Liguria nella tesi di laurea.

Il lavoro successivo interpreta lo svolgimento del vocalismo del latino repubblicano, che io dico veterolatino, fino al neolatino, e più precisamente all'italiano, che io dichiaro nato già al tempo d'Augusto (pur se destinato ad arricchirsi assai nell'età dantesca). Già nel III secolo a.C. il greco ellenistico aveva fuso il dittongo $\alpha\iota$ in ê , e altrettanto fece conseguentemente il latino, come mostrano documenti dell'inizio del secolo seguente: giacché il latino, a differenza del greco, mutò la grafia di AI nel digramma AE , presto tuttavia perfezionato nel noto monogramma Æ , ideato a rappresentare un unico suono lungo intermedio fra le due vocali. Un espediente analogo aveva già utilizzato il greco classico nell'adottare la sequenza $\epsilon\iota$ (che la nostra scuola erroneamente insegna a leggere [èi]) a rappresentar la vocale intermedia fra ê e î , ossia ê , e così per ou , che indicava [o] e solo in età ellenistica fu utilizzato per /u/, a distinguer questo fonema dal nuovo /ü/. Nel neolatino del tempo di Cristo, superate ormai le quantità, tale Æ si fonderà

con Ē in \è\ aperto, così come AU con Ō in \ò\. Si chiarisce pertanto l'erroneità della tradizione scolastica nostrana di pronunciare quel digramma latino come [áe], fase che certamente il latino non ha mai conosciuto in tutta la sua storia. Quanto al ted. *Kaiser*, che si è voluto interpretar quale prova d'una pronuncia *[káesar] di CÆSAR, si tratta di un marchiano errore storico. Il nome tedesco non ha ascendenza latina bensì greca: nasce colla Bibbia tradotta dal testo greco dal goto Ulfila, il quale si limitò a traslitterare in *Kaisar* l'identica grafia del greco, lingua che da un millennio rappresentava con α il suono di \è\.

A ribadire gli stessi concetti segue nel volume la conferenza *Dal veterosistema al neosistema* pronunciata dieci anni fa a Oxford in un congresso di latino tardo. Non essendo più apparsi scritti in dissenso, i miei argomenti appaiono accettati dall'universo dei latinisti.

A un latino tardo appunto, dell'inizio del quarto secolo, si riferisce lo studio che segue, dedicato all'annoso problema del *fegato*, lemma svoltosi in parte della Romania (il territorio neolatino) con accento sdrucchiolo anziché secondo quello piano legittimo. I Romani dell'impero avevano preso a imitare la cultura greca persino nel nutrir di fichi le oche al fine di renderne più dolce il prelibato fegato, sicché sui mercati l'antico IECUR era stato soppiantato dal più pregiato IECUR FĪCĀTUM, o semplicemente FĪCĀTUM. Lo spostamento dell'accento a *fīcatum* m'era parso attribuibile a un'errata pubblica lettura del vocabolo avvenuta in luogo non ancor raggiunto dall'innovazione, come la Gallia Transalpina, terra straniera al fico e ai suoi derivati; e suadente appariva una tendenza celtica ad accentar la prima sillaba. Sicché quando, consultando il *Thesaurus linguae latinae* in compagnia di Sergio Sconocchia, scoprii che *fīcatum* appare nel calmiere fatto pubblicare nel 301 da Diocleziano su tutte le piazze dell'impero, esultai: l'editto era precisamente il testo atto a sDdisfare la mia ipotesi. La successiva potenza carolingia giustificava l'accennata espansione della forma alterata, in opposizione al mantenimento dell'accentazione origi-

naria nei territori a quell'influsso sfuggiti, come quelli sottoposti alla grande diocesi di Aquileia: l'Italia nordorientale ha infatti *figà*. A conferma della mia tesi s'aggiungeva la compresenza nel calmiere delle forme latine di analogo esito anetimologico nostrano: da SICĀLE, SINĀPI, BUTIRRUM discendono *ségale*, *sènape* e *burro*.

Sorvolo su altre ricostruzioni della storia di vocaboli italiani per venire a uno scritto compendioso ma di vasta prospettiva, intitolato a *tutto*: forma che i nostri vocabolarî fanno sbrigativamente risalire al lat. TŌTUS, senza curar di spiegare perché non si sia regolarmente svolto a **tôto*, in parallelo allo spagnolo *todo*. In realtà il solo francese portò il latino ō a /u/, dunque *tutto* è adattamento del /tut/ francese importato dai Carolingi a sostituire il nostro *ogni* (esito di OMNIS), oggi sopravvivente nel solo costrutto distributivo: al *tout homme* del francese l'italiano risponde con *ogni uomo*. Nel latino i due termini vivevano in opposizione semantica: OMNIS esprimeva, analogamente al tedesco *all*, una totalità discontinua, ossia un insieme di singole unità, come tale meglio percepibile nel pl. OMNES; mentre TOTUS (come il tedesco *ganz*) rappresentava invece una totalità continua, nel senso di «tutto quanto». L'opposizione s'è persa nel neolatino, dove, a partir dal francese, TOTUS assunse entrambe le funzioni, sicché abbiamo *tutte le mele* così come *tutta la mela*. Di conseguenza per rendere il valore di *ganz* necessita spesso un'integrazione: *la città era tutta quanta deserta*, *le mele eran tutte completamente marce*. Solo il sardo offre una distinzione funzionale tra i due concetti, in quanto, pur utilizzando anch'esso il solo TŌTUS, ne continua il valore descrittivo latino in *custa mèla è ttòtta guasta* «questa mela è tutta marcia», coll'aggettivo regolarmente declinato, di contro al valore quantitativo di *tóttu cussas fèminas* «tutte quelle donne» (l'insieme di), dove *tóttu* resta invece indeclinato, ha dunque costrutto avverbiale. Ma a questo punto balza evidente un fatto sempre inesplicabilmente sfuggito all'osservazione di grammatici e linguisti: la straordinaria logotassi, o ordinamento nella frase, del nostro *tutto*.

La sintassi italiana suol costruire *la mia città* o, meno frequentemente, *la città mia*. Un'eccezione parrebbe presentarsi, con un terzo costruito, in *solo la città*: dove però *solo* sta per *solamente*, *soltanto*, ha cioè funzione avverbiale. Ma a ben guardare proprio questa è l'unica costruzione nostrana di *tutto*: che rifiuta quella aggettivale **la tutta città* (parallela a *l'intera città*), ed esige invece *tutta la città* nella funzione descrittiva, così come, in quella numerale, *tutte le città*. Dunque, se la funzione avverbiale è usata dal sardo nel solo valore de «la totalità di», in tutti i casi è invece la sola ammessa dall'italiano: che tuttavia presenta questo avverbio declinato – caso affatto unico – come un aggettivo. Ma non son da meno le altre lingue neolatine, dall'Iberia alla Francia alla Romania, oltre al greco (che ne fu probabilmente il modello). E allargando lo sguardo, scopriamo che la stessa logotassi vale per le lingue germaniche e slave (in tedesco ad es. *alle meine Brüder* è parallelo a *tutti i miei fratelli*). E non soltanto, giacché un costruito del tipo «la totalità di», già del greco classico (πας Ελληνων *tutti i Greci*), si ritrova nel persiano e nelle lingue semitiche. Si tratta dunque di una visione diffusa, peculiare d'un insieme di cui ignoriamo l'origine, e l'estensione.

Per inciso, questo *tutto* riesce un'ottima confutazione della fantasiosa tesi, da taluno tuttora coltivata, che attribuiva al sostrato celtico padano la vocale /ü/ di quei dialetti. Difatti il francese /tut/ fu nel lombardo vòlto in /tüt/, mediante un'applicazione tardiva, quindi sovradequata, della moda carolingia che portava a /ü/ ogni /u/ di ascendenza latina. Difatti Milano applicò /ü/ così all'ŭ latino di MŪRUS (>*mür*) come all'/u/ secondario del francesismo *tutto* introdotto dalla precedente generazione.

Vengono poi due coppie di lavori regionali, la prima relativa alle Marche, regione che già nel nome plurale enuncia una diversificazione linguistica interna fra la provincia più settentrionale, rivolta al Norditalia, la centrale, aperta al settentrione ma anche a Firenze e Roma, la successiva coerente colla limitrofa Umbria e la quarta infine coll'Abruzzo. Dunque, la regione italiana più complessa e

meno unitaria, per cause prima ancora geografiche che storiche: ch  il territorio, stretta striscia compresa fra l'Adriatico e il prossimo crinale appenninico, si compone di una serie di vallette parallele, collegate solo dall'esigua via lungo mare e pertanto destinate a una vita piuttosto di isolamento che di continui scambi coi centri maggiori.

Il primo dei due studi citati riferisce fra l'altro il frutto di un breve viaggio esplorativo nell'interno anconitano, nel bacino superiore dell'Esino. Qui particolare interesse offre Sassoferrato, al margine umbro, dove i termini dialettali son denominati *vocaboli*, e dove si riscontra una inattesa unificazione dei fonemi \b\ e \v\ che par fatta sul modello spagnolo, ossia realizzati come \b\ nella posizione forte, ad es. iniziale, e \v\ in quella debole, tra vocali: ad es. *b ne v ne* vale «bene bene» cos  come «viene viene» o «viene bene» o «bene viene». La citt  mostra anche una non trascurabile sopravvivenza di fenomeni metafonetici, ossia di influsso delle vocali estreme sulla modulazione di quelle precedenti: fenomeni per altro ben pi  vitali nelle frazioni montane, come pot  poi confermare un'inchiesta a Montelago del mio allievo (e poi collega) Sanzio Balducci. Pi  italianizzato appare il dialetto della vicina Fabriano, transitata dai percorsi ferroviari e stradali per la capitale; ma nel prossimo comune di Genga l'arcaica localit  di Perosara presenta condizioni fonologiche affatto analoghe a quelle tuttora normali nel Sud Italia. Una situazione simigliante si ritrova risalendo l'Esino verso la sorgente dove a Matelica si rileva un altro fatto di ben maggiore interesse, la coniugazione verbale variata nell'uscita secondo il genere delle persone, a dimostrazione che tale fenomeno, prettamente marchigiano, visse un tempo in un territorio ben pi  ampio di quello attualmente noto, la diocesi di Ripatransone, della quale auguro una futura illustrazione in questa sede ad opera della consocia Mancini, che ne   a tutt'oggi la pi  compiuta conoscitrice.

Il lavoro sull'Ascolano   lungo e complesso e in parte superato, sicch  mi accontento di citarlo; anche perch  mi riprometto

di leggervi in altra occasione un capitoletto ancora inedito della storia dell'italiano che sto scrivendo. Capitolo che illustra per la prima volta la storia politico-linguistica del ducato longobardo e poi franco di Spoleto, comprendente l'Umbria orientale, le Marche a sud d'Ancona e l'Abruzzo marittimo sino al Pescara, giustificando così le rassomiglianze dell'Ascolano col Teramano, e ben altro ancora. Ma circa i dialetti delle Marche meridionali mi preme dirvi altro. Quando ero in Urbino, ebbi notizia di una tesi di dottorato discussa ottant'anni or sono in Germania da Erich Mengel, tesi il cui titolo in italiano suona *Metafonese e dittongazione nei dialetti del Piceno*. L'autore era morto in guerra negli anni '40, ma potei procurarmi una copia della tesi, che giudicai degna della fama che la scuola filologica tedesca ha sempre meritato. Già le numerosissime pubblicazioni citate in bibliografia ne facevano un'opera preziosa per le nostre biblioteche; ma la quantità di materiali antichi riportati, e più ancora quelli personalmente raccolti negli anni Trenta dall'autore in una gran varietà di luoghi, dimostravano l'assoluta necessità per la cultura regionale di una traduzione e pubblicazione dell'opera. Incaricai pertanto mia figlia Marta della traduzione del lavoro (fatica improba a causa della mala leggibilità della fotocopia, e in particolare dei segni diacritici usati dall'autore), nella fiducia di trovare un editore regionale disposto a realizzare il volume: fiducia purtroppo mal posta. L'anno passato tuttavia è potuto trovare il modo di assicurare alle Marche questo prezioso documento mediante una pubblicazione a puntate in una benemerita rivista linguistica, *L'Italia dialettale*, a cui non dubito che l'Accademia, insieme colle Biblioteche regionali, si affretterà ad abbonarsi, a partire già dall'anno passato, in cui è uscita la prima puntata dell'opera. Il testo è di lettura agevole; lo stile e le teorie dell'autore potranno essere variamente giudicati, ma ciò che importa è la documentazione da lui raccolta: un vero tesoro marchigiano, che a voi tutti raccomando.

E veniamo al problema del *grico*, il greco d'Italia sopravvis-

suto nelle parti più meridionali della Puglia e della Calabria. Sull'antichità di queste parlate due scuole si son confrontate per decenni, quella tedesca riportando la stirpe dei parlanti alla *Magna Graecia*, mentre quella italiana la riconduceva all'apporto di soldati-coloni greci in età bizantina, fra VII e IX secolo, quando l'impero d'Oriente guerreggiava contro i Longobardi. La diretta esperienza dei luoghi, integrata da considerazioni storiche, socio-geografiche e linguistiche, condussero la mia analisi a conclusioni atte a scontentare entrambe le parti in dissidio, giacché io negavo a quei greci una comune ascendenza, ascrivendo il gruppo calabrese – oggi quasi estinto – all'età magnogreca, alla bizantina invece quello leccese; l'uno all'immigrazione dorica del VII secolo a.C., l'altro a quella, di tutt'altro ceppo linguistico, di mille anni posteriore. A trentacinque anni di distanza, al primo studio ne feci seguire un altro, intitolato al verme anellide della terra, il lombrico, che presentava un enigma degno della Sfinge per essere il nome latino utilizzato da tutti i greci, laddove in un'ampia area neolatina domina quello greco dorico γὰ' ΕΥΤΕΡΟΝ «verme di terra», nella forma latinizzata *casēteru*. La soluzione del difficile rompicapo, infine trovata, nel confermare in pieno la tesi formulata nel lavoro precedente riesce a lumeggiare la funzione regionale di Taranto successivamente alla conquista latina.

La parte restante del volume è dedicata ad aspetti della tradizione popolare, quale il cambio attuale della visione del tempo, non più discendente come un fiume bensì ascendente, per cui oggi si tende a definire bassa anziché alta la pasqua marzolina; ma soprattutto ai proverbi e all'*Atlante Paremiologico*, già parzialmente illustratovi da Anna Maria Mancini nel presentarvene il *Questionario*. In merito mi limiterò pertanto a pochi cenni, anche perché i numerosi scritti qui riportati sviluppano variamente i concetti fondamentali della ricerca. In ciascuno infatti si descrive l'impresa avviata al mio arrivo in Urbino mediante tesi di laurea di ricerca provinciale, gradualmente allargate a coprire buona parte d'Italia,

e la creazione della nuova disciplina di *Geoparemiologia* (o studio territoriale del proverbio); e si asserisce non esser più accettabile alla nostra cultura la millenaria definizione del proverbio come documento della saggezza dei popoli: un innegabile aspetto di base, ma per noi funzionalmente secondario. Primario è quello linguistico, giacché – come per ogni vocabolo, o modo di dire – la sua citazione ci viene inconsciamente alle labbra richiamata dall'occasione, dal discorso che si sta svolgendo, a convalidare una nostra asserzione o a controbatterne una altrui. Ciò non vale tuttavia per la totalità dei detti comunemente catalogati quali proverbi. Va difatti operata la distinzione funzionale tra *detto didattico*, o del sapere, creato a ricordare nozioni (*chi vuole un bell'agliaio - lo ponga di gennaio, Santa Lucia - il giorno più corto che ci sia*), e *detto paremiaco*, o della saggezza, ch'è il vero proverbio: parte di un'amplessissima categoria definibile *codice retorico*, che è il tesoro di opinioni tradizionali di una comunità.

Il detto paremiaco può essere creato da un ddotto, ma sarà accolto e tramandato universalmente solo se avrà forma linguistica popolare; si colloca dunque nel grande repertorio della retorica popolare, di cui costituisce la massima porzione. Quest'aspetto retorico, già notato da Aristotele, estendevo poi a una formulazione teoretica compiuta, che di volta in volta arricchivo, così come le svariate definizioni che elaboravo del proverbio. Mi spinsi persino a teorizzare un superamento delle tesi del celebre linguista svizzero Ferdinand De Saussure mediante il concetto di tesoro retorico (composto di *materia motivata*) sovrapponibile in ogni sistema linguistico storico al normale tesoro lessicale, da lui detto *immotivato*.

Poiché i lavori sul proverbio concernono un campo di vasto interesse non solo scientifico ma anche pubblico, mi hanno procurato, oltre a una quantità di inviti a conferenze internazionali da un canto all'altro d'Europa, una notorietà paremiologica superiore a quella del mio principale mestiere, quello di linguista. Devo tuttavia ammettere che l'esperienza dell'API ha fornito particolare

spunto linguistico a proposito della struttura del proverbio. A tale argomento dedica, nello scorso di secolo, un lavoro che, in margine all'Atlante, elaborava un'originale analisi delle strutture sintattiche paremiologiche, distinguendole in tre tipologie: monofrastica, ipotattica, paratattica. Alla prima di queste si è proficuamente riallacciato, circa un decennio addietro, un ottimo libro di Patrizia Bessi, la mia ultima allieva².

2 PATRIZIA BESSI, *Le strutture del proverbio monofrastico. Analisi di millecinquecento formule tratte dall'Atlante Paremiologico Italiano*. Alessandria, ed. dell'Orso, 2004.

Galileo Galilei - La terza scoperta del cielo

Mario Veltri

Nel 2009, dichiarato dall'ONU l'anno internazionale dell'Astronomia, ricorreva il quarto centenario dell'impiego di uno strumento ottico (cannocchiale) nelle osservazioni astronomiche con cui Galileo Galilei fece importanti scoperte che cambiarono l'immagine del mondo; ricorreva anche il quarto centenario dell'enunciazione delle prime due leggi di Keplero che sono alla base dell'Astronomia moderna.

La proposta, di cui l'Italia è stato il primo paese firmatario, è stata avanzata all'UNESCO¹ nel 2005 e ratificata il 19 dicembre 2007 nella 33^a Assemblea Generale delle Nazioni Unite.

Il logo era costituito da una persona adulta che tiene per mano un bambino; entrambi poggiano i piedi su una superficie sferica che rappresenta la Terra. L'adulto, indicando con la destra il cielo stellato, dice al bambino: *l'Universo: a te scoprirlo*.

Sembra il passaggio del testimone tra due generazioni con l'auspicio di una nuova imminente scoperta.

Tra le iniziative previste nell'ambito delle celebrazioni, particolare rilevanza ha assunto il progetto *100 ore di Astronomia per tutti*, a cui molte associazioni e istituzioni hanno aderito, avente i seguenti obiettivi:

- stimolare l'interesse di tutti e in particolare dei giovani verso l'Astronomia;
- ripercorrere le principali tappe dello sviluppo scientifico da Galileo a oggi;

¹ Organizzazione per l'Educazione, le Scienze e la Cultura

- collaborare con le scuole per una maggiore diffusione delle scoperte astronomiche tra gli studenti;
- sostenere la richiesta di una maggiore presenza di materie scientifiche nei curricula di tutti gli ordini di scuola;
- ribadire il concetto che la storia del pensiero scientifico è essenzialmente la storia della conoscenza della natura e delle leggi che la governano, di cui l'astronomia è parte fondamentale;
- ribadire ulteriormente che con Galilei cessa la conoscenza del mondo come un tutto e quella che prima si chiamava filosofia si articola in due parti: filosofia della natura e filosofia morale.

La prima, che noi oggi chiamiamo scienza, “è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'Universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi, e altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile intendere umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto”.

L'astronomia è la scienza che studia l'Universo che ci circonda. Generalmente si usa ordinare la materia per grandi periodi coincidenti con quelli della storia: antica, medioevale, moderna.

Data la complessità della materia, questa suddivisione oggi non soddisfa più.

Giacomo Leopardi, nella sua *Storia dell'Astronomia*, usa una periodizzazione per cui l'inizio di ciascun periodo viene fatto coincidere con la nascita di grandi personaggi: Talete, Tolomeo, Cartesio, Copernico.

Qui preferisco affrontare la questione della periodizzazione facendo riferimento all'organizzazione delle due mostre aperte per l'occasione:

quella di Firenze “*Galileo. Immagini dell'Universo dall'antichità al telescopio*”, Palazzo Strozzi (13 marzo - 30 agosto 2009) e quella di Padova “*Il futuro di Galileo*”, Centro culturale Altinate San Gaetano, aperta fino al 28 giugno 2009.

Ogni qual volta l'uomo percepisce una nuova immagine dell'Universo si può parlare di nuova scoperta del cielo. La prima scoperta è avvenuta in tempi assai remoti, si parla degli albori della civiltà, ed è consistita in una registrazione nella memoria dell'uomo dei fenomeni ripetitivi (alternanza del giorno e della notte, lunazione, ecc.) e nella proiezione sulla volta celeste dei miti, delle leggende e delle credenze religiose.

I Caldei, i Sumeri, i Babilonesi, gli indiani del Nuovo Messico e dell'Arizona forse scoprirono il cielo come Ciaula, il famoso personaggio pirandelliano che, risalendo dalle viscere della terra, scopre meravigliato, come se fosse la prima volta, la luna. Di queste osservazioni si trova traccia in alcuni reperti archeologici e nei disegni di alcune grotte.

La seconda scoperta del cielo è da attribuire ai Greci i quali per primi ebbero la capacità di astrarre dalle osservazioni, rappresentazioni geometrico-meccaniche pervenendo a un sistema che già soddisfaceva alle esigenze di spiegazione di alcuni fenomeni.

Anche se i popoli che abitarono la regione compresa tra il Tigri e l'Eufrate, gli Egiziani, i Cinesi, le popolazioni mesoamericane, registrarono i dati delle osservazioni, a essi è mancata la parte essenziale della filosofia greca. Con i Greci il cielo diviene un dominio della ragione.

Non solo gli occhi (prima scoperta), ma anche la ragione (seconda scoperta). La terza scoperta possiamo farla coincidere con il momento in cui Galileo Galilei ha avuto la geniale idea di puntare verso il cielo il cannocchiale, lo strumento da lui costruito (Fig.1) che cambiò il mondo.



Fig. 1 – Il cannocchiale di Galileo presso il Museo di Storia della Scienza a Firenze

È di questa scoperta, di questa nuova immagine del mondo che noi oggi vogliamo parlare.

Dobbiamo dire che l'uomo, in questi quattrocento anni trascorsi, ha fatto nuove scoperte del cielo. Vi è certamente una quarta scoperta e forse anche una quinta. In questo senso la mostra di Padova parla del “futuro di Galileo”. La quarta scoperta è costituita dalla esplorazione del cielo attraverso un nuovo strumento detto radiotelescopio. (Figg.2-3)



Figg. 2 e 3 - La grande rete di 27 antenne del Very Large Array (VLA) a Socorro, nel Nuovo Messico.

La nascita della radioastronomia è recente (1931) ed è il primo passo verso un'immagine del cielo piena di sorgenti in tutte le lunghezze d'onda dello spettro elettromagnetico.

Come sappiamo, le onde luminose percepite dall'occhio umano sono soltanto una piccolissima parte delle onde elettromagnetiche le quali si estendono, da una parte, verso le onde lunghe dal rosso all'infrarosso, alle onde radio; dall'altra parte, dal violetto, ai raggi X, ai raggi gamma.

Lo studio dei corpi celesti mediante la ricezione di onde elettromagnetiche è in continua evoluzione e fornisce un'immagine del cielo del tutto nuova con la presenza di radiogalassie, pulsar, quasar, sorgenti infrarosse, ultraviolette e X.

Abbiamo accennato a una possibile quinta scoperta del cielo. Si tratta della presenza nell'Universo di materia oscura, di natura sconosciuta, non visibile direttamente, ma ipotizzata dall'osservazione del moto delle galassie negli ammassi di galassie e delle stelle nelle galassie. Questo moto sembra dovuto a una quantità di massa molto superiore a quella rilevata otticamente o attraverso radiazioni elettromagnetiche. Si ipotizza che questa massa, non osservata fino ad ora, ammonti al 90% della massa totale.

L'esistenza della materia oscura, che comprende anche le particelle elementari, ha grande importanza in cosmologia, poiché potrebbe decidere se l'Universo continuerà a espandersi indefinitamente, oppure cesserà l'espansione e avrà inizio un collasso. Gli scienziati della NASA hanno annunciato di aver individuato possibili tracce di materia oscura nel 2006, tramite il telescopio spaziale *Chandra*, e nel 2013, mediante l'*Alpha Magnetic Spectrometer*, rivelatore di particelle a bordo della Stazione Spaziale Internazionale.

Ritorniamo a Galileo e a quella che abbiamo chiamato la terza scoperta del cielo.

Il passaggio da un'immagine dell'universo a un'altra richiede una transizione a volte molto lunga, come è avvenuto per le prime due scoperte, che hanno richiesto migliaia di anni di osservazioni.

La scoperta del cielo galileiano è stata repentina: 1609. Essa è avvenuta nel bel mezzo di quel processo che vede la nascita della nuova scienza e che si compie in un periodo di tempo che va dalla pubblicazione del *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico (1543) alla pubblicazione della *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* di Newton (1687).

Trainante risulta in questo processo l'Astronomia, essenziale uno strumento, il cannocchiale, determinante il genio di un uomo, Galileo Galilei. Egli apre una finestra sull'Universo squarciando il velo che ne limitava la dimensione.

Il 12 marzo 1610 esce a Venezia il *Sidereus Nuncius*, dove Galileo Galilei fornisce una sommaria descrizione del nuovo strumento denominato cannocchiale e parla delle osservazioni astronomiche con esso compiute. Del cannocchiale ne parla, oltre che nel *Sidereus Nuncius*, anche ne *Il Saggiatore*, scritto tra il 1619 e il 1621, stampato nel 1622, e in alcune lettere, ma non ne farà mai una trattazione accurata. L'argomento era stato affrontato da altri, come Giovanni Battista Della Porta in *De refractione optices* e Giovanni Keplero in *Ad Vitellionem Paralipomena* (trattato di ottica geometrica).

«Circa dieci mesi fa ci giunse notizia che era stato costruito da un certo Fiammingo un occhiale, per mezzo del quale gli oggetti visibili, pur distanti assai dall'occhio di chi guarda, si vedean distintamente come fossero vicini; e correvan voci su alcune esperienze di questo mirabile effetto, alle quali chi prestava fede, chi no. Questa stessa cosa mi venne confermata pochi giorni dopo per lettera dal nobile francese Jacopo Badovere, da Parigi; e questo fu causa che io mi volgessi tutto a cercare le ragioni e a escogitare i mezzi per giungere all'invenzione di un simile strumento, che poco dopo conseguii, basandomi sulla dottrina delle rifrazioni. Preparai dapprima un tubo di piombo alle cui estremità applicai due lenti, entrambe piane da una parte, e dall'altra una convessa e una concava; posto l'occhio alla parte concava vidi gli oggetti abbastanza grandi e vicini, tre volte più vicini e nove volte più gran-

di di quanto non si vedano a occhio nudo.» (Dal Sidereus Nuncius).

Le dispute su chi ha inventato il telescopio sono puro e semplice esercizio retorico. Nel passo del *Sidereus Nuncius*, che abbiamo citato, Galileo dice chiaramente che lui sapeva della costruzione di un tale strumento da parte di un Fiammingo e che si dedicò a “cercare le ragioni e a escogitare i mezzi per giungere all’invenzione di un simile strumento”.

Si capisce che il termine “invenzione” sta a significare “costruzione”, realizzazione pratica, comprensione del principio su cui è basato. Tuttavia le rivendicazioni di primogenitura delle invenzioni e le successive dispute e polemiche, nel mondo della scienza e della tecnica sono sempre all’ordine del giorno. “*In verità i cannocchiali olandesi s’erano già sparsi per l’Europa e qualcuno n’era giunto anche in Italia, ma eran grossolani, poco più che giocattoli*”².

Se vogliamo parlare del telescopio non come giocattolo, ma come parte integrante della nuova Scienza, strumento di indagine e di potenziamento dei sensi, utile a scoprire una nuova realtà e percepire una nuova immagine del mondo, allora possiamo ben dire che l’inventore del telescopio, nonché padre della moderna astronomia sperimentale, è Galileo Galilei. È bene a ragione che Ugo Foscolo potrà dire: “Sgombrò primo le vie del firmamento”.

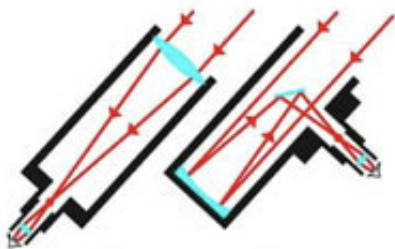


Fig. 4 – Rifrattore e riflettore

2 Ferdinando Flora, *Introduzione alle opere di Galileo*, vol. 34, tomo I

Qualche anno fa mi trovavo in visita all'osservatorio di Greenwich e notai, in una teca del museo, un piccolo telescopio galileiano sulla cui didascalia era scritto che si trattava del primo telescopio "inventato" da Newton. Feci notare che perlomeno il cartellino era ambiguo dato che Newton ha inventato e realizzato nel 1672 il primo telescopio a riflessione che ancora oggi porta il suo nome. In effetti, abbiamo due tipi di telescopio, quello a rifrazione, diottrico o Galileiano costruito da Galileo nel 1609 e quello a riflessione, catottrico o Newtoniano realizzato più tardi, come abbiamo già detto, da Newton. (Fig. 4)

Nei telescopi rifrattori il raggio luminoso attraversa la lente e quindi subisce una rifrazione, nei telescopi riflettori il raggio luminoso è riflesso, prima dallo specchio concavo, poi dallo specchietto a 45°, prima di arrivare all'oculare.

I progressi dell'astronomia sperimentale tra i secoli XVII e XIX, ossia la diretta investigazione dei corpi celesti mediante l'uso del telescopio, furono in gran parte condizionati dal perfezionamento che questi strumenti subirono nel tempo.

I primi telescopi fornivano immagini deformate a causa di quei fenomeni ottici conosciuti col nome di aberrazioni (sferica, cromatica, coma e astigmatismo).

Una lente con superficie sferica mette a fuoco i raggi incidenti nella parte periferica in un punto A dell'asse più vicino rispetto a quello dei raggi incidenti nella parte centrale che si colloca in B più lontano.

In uno specchio concavo con superficie sferica i raggi incidenti nella zona marginale vengono riflessi in un punto C dell'asse più vicino allo specchio rispetto ai raggi incidenti nella zona centrale, il cui fuoco è situato nel punto A più lontano (aberrazione sferica, fig. 5).

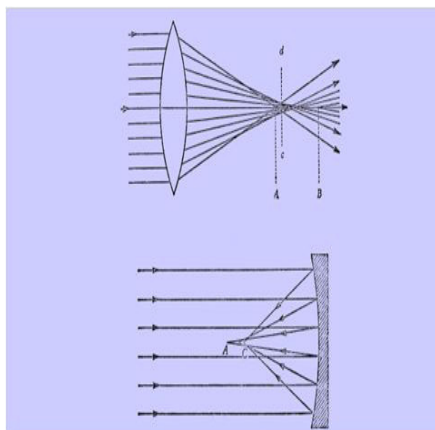


Fig. 5 – Aberrazione sferica

L'aberrazione cromatica è dovuta al diverso indice di rifrazione dei diversi colori di cui si compone la luce (la lente si comporta come un prisma). Essa venne spiegata solo quando Descartes prima e Newton poi (1663) rigettarono le antiche teorie aristoteliche e proposero una nuova teoria dimostrando che la luce bianca risulta dalla combinazione di luci di vario colore.

Mentre la causa che produce l'aberrazione sferica era conosciuta e si poteva correggere usando lenti e specchi parabolici, di difficile lavorazione per quell'epoca, la causa che produce l'aberrazione cromatica rimase incomprensibile fino a che Newton non formulò la nuova teoria della luce.

Furono fatti vari tentativi per eliminare il cromatismo senza ottenere risultati accettabili, utilizzando lenti con focali molto lunghe o accoppiando lenti con diverso potere di rifrazione.

Newton riuscì a risolvere il problema sostituendo la lente obiettivo con uno specchio parabolico eliminando sia l'aberrazione cromatica (la riflessione non produce tale tipo di aberrazione), sia l'aberrazione sferica.

Il telescopio basato sul modello Newtoniano ebbe subito fortuna ma ben presto, verso la metà del XVIII secolo, un fabbricante londinese di strumenti ottici, John Dolland (1706 – 1761) riuscì, dopo anni di esperimenti, a trovare un sistema acromatico. Da questo momento ripresero di nuovo piede i telescopi rifrattori.

Galileo realizzò cannocchiali accettabili per i suoi tempi e ne curò anche la diffusione, non solo in Italia tra le personalità di spicco e i mecenati, ma anche in Europa.

Naturalmente, altri si cimentarono nella costruzione di obiettivi per telescopi. Tra gli italiani si distinsero Giuseppe Campani di Spoleto, che divenne celebre per la realizzazione di obiettivi acromatici, ed Eustachio Divini di San Severino Marche (1610-1685), che realizzò e perfezionò vari strumenti ottici e disegnò, nel 1649, una carta della superficie lunare.

Il Campani e il Divini operarono nella stessa epoca e presumibilmente si conobbero. Furono al loro tempo tra i migliori costruttori di telescopi e ne fornirono continuamente l'Osservatorio di Parigi, che, sotto la guida dell'italiano Giovanni Domenico Cassini, cominciò a essere operativo nel 1671, qualche anno prima dell'Osservatorio di Londra.

Cassini, Picard, Roemer, Huygens, Colbert, Perrault si riunivano spesso all'Osservatorio per fare dei saggi comparativi fra gli obiettivi del Campani e del Divini e quelli francesi.³

Galileo, nel *Sidereus Nuncius* sulle osservazioni effettuate con il cannocchiale così esordisce: “*Grandi cose per verità in questo breve trattato propongo all'osservazione e alla contemplazione di quanti studiano la natura. Grandi dico, e per l'eccellenza della materia stessa, e per la novità non mai udita nei secoli, e infine per lo strumento mediante il quale queste cose stesse si sono palesate al nostro senso*”.

Le prime osservazioni sono riservate alla Luna. Egli osserva le macchie, «*quelle scure e abbastanza ampie, ad ognuno visibili e scorte in ogni tempo e quelle minori per ampiezza non viste da altri prima di*

3 Giorgio Abetti nella *Storia dell'Astronomia*, Firenze, Vallecchi Editore 1949, p. 119.

noi. Da osservazioni più volte ripetute fummo tratti alla convinzione che la superficie della Luna non è levigata, uniforme ed esattamente sferica, come gran numero di filosofi credette di essa e degli altri corpi celesti, ma ineguale, scabra e con molte cavità e sporgenze, non diversamente dalla faccia della Terra, variata da catene di monti e profonde valli.»

Avvalora tale sua convinzione con l'osservazione, nel quarto o quinto giorno dopo la congiunzione (Luna Nuova) di quella linea, detta terminatore, che separa la parte scura e la parte chiara.

«Essa non si stende secondo una linea ovale, come accadrebbe in un solido perfettamente sferico, ma è tracciata da una linea ineguale, aspra e assai sinuosa.»

Galileo compie un'analisi accurata delle macchie lunari, delle ombre e delle luminosità, che si producono durante le varie fasi, arrivando alla conclusione che sulla superficie della Luna vi sono zone più luminose, che dovrebbero rappresentare le terre, ed ampie zone più scure che dovrebbero rappresentare le acque.

La visione della Luna a occhio nudo, prima del telescopio e la distribuzione delle macchie scure sulla sua superficie, sono state oggetto di favoleggiamenti arrivando a raffigurare l'immagine a un volto umano, in cui venivano distinti occhi naso e bocca di una persona.

Dante, rivolto a Beatrice, che gli fa da guida nel Paradiso, chiede⁴:

*“Ma ditemi: che son li segni bui
Di questo corpo che laggiuso in terra
Fan di Cain favoleggiare altrui?”*

4 Paradiso, II, 49-51

Il poeta inglese Milton⁵, nel suo poema il *Paradiso perduto*, composto tra il 1658 e il 1666, pur rimanendo legato ancora alla cosmologia tolemaica, parlando della Luna, paragonata allo scudo di Satana, ricorda Galileo, da lui visitato a Fiesole, ormai cieco, nel 1638, pochi anni prima della morte.

*Tiensi un ampio, massiccio e tondo scudo
D'eterea temprata selle terga, e pende
Dall'omero superbo il grave disco,
Pari all'orbe lunar, quando dal poggio
Di Fiesole o in Val d'Arno il sapiente
Tosco lo guarda sulla sera armato
D'astronomiche lenti; e nuove terre,
Nuovi fiumi e montagne il maculato
Globo gli svela.*

«Quasi nel mezzo della luna vi è una cavità maggiore di tutte le altre e perfettamente rotonda di figura: questa scorsi in vicinanza di entrambe le quadrature, e per quanto mi fu possibile riprodussi nelle due figure poste qui sopra». Questa cavità è circondata da monti così alti che la regione estrema confinante con la parte tenebrosa di essa si vede illuminata dal raggio solare prima che il limite tra la luce e l'ombra raggiunga il diametro della figura stessa. Come nelle altre macchie, la parte ombrosa di quella guarda il Sole, la parte luminosa è volta verso la parte oscura della Luna; per la terza volta richiamo l'attenzione su questo, come su una inoppugnabile testimonianza delle asperità e ineguaglianze che sono su tutta la parte più chiara della Luna: tra queste macchie, sempre le più scure sono quelle vicine al confine tra luce e tenebre; le più lontane invece appaiono ora più piccole, ora meno scure; così che, quando la Luna

5 Paradiso perduto, I, 286-291, trad. Andrea Maffei

all'opposizione, è piena, assai poca differenza corre tra le oscurità degli avvallamenti e il fulgore delle cime» (Fig. 6).



Fig. 6 – Fotografia della luna piena

Galileo Galilei abbozzò la prima carta lunare a cui seguirono quelle di Lagalla, Scheiner, Mellan. Nel 1645 Langrenus pubblicò una nuova carta attribuendo alle zone luminose dei nomi come terra della saggezza, terra della pace, ecc., inoltre le zone scure le chiamò mari (mare Austriaco, mare di Venezia).

Nello stesso periodo, Jan Heweliusz (latinamente Hevelius) osservò e disegnò in cinque anni tutti i particolari della Luna in tutte le sue fasi, pubblicando a Danzica, nel 1647, la *Selenographia sive Lunae descriptio*.

A quella di Hevelius fanno seguito nel 1649 la carta del marchigiano di S. Severino, Eustachio Divini (Fig. 6), e nel 1651 la carta del Riccioli. Fu quest'ultimo che attribuì i nomi ai mari e ai monti che ancora oggi troviamo nella selenografia.

Con l'avvento della fotografia, l'osservatorio di Parigi, a partire dal 1896, ha realizzato il grandioso *Atlas photographique de la lune*.

Nel 2012 è stata presentata una dettagliatissima carta lunare realizzata da scienziati cinesi. Si parla da un po' di tempo di una corsa alla conquista della Luna con l'installazione di una colonia. Gli americani hanno annunciato più volte di voler procedere in tale direzione, lo stesso hanno fatto di recente i Cinesi e nel 2016 anche l'Agenzia Spaziale Europea ha presentato l'idea di una collaborazione internazionale per una base permanente sulla Luna.

Passiamo ad esaminare la scoperta dei satelliti di Giove che Galileo presenta in questo modo:

«Il sette di gennaio dell'anno 1610 a un'ora di notte, mentre col cannocchiale osservavo gli astri mi si presentò Giove; poiché mi ero preparato uno strumento eccellente vidi (e ciò prima non m'era accaduto per la debolezza dell'altro strumento) che intorno gli stavano tre stelle piccole ma luminosissime; e quantunque le credessi del numero delle fisse, mi destarono una certa meraviglia, perché apparivano disposte esattamente secondo una linea retta e parallela all'eclittica, e più splendidi delle altre di grandezza uguale alla loro».

Galileo osservò questi astri, che denominò poi *Astri Medicei*, nelle sere successive. Il giorno 13 vide per la prima volta quattro astri, tre erano ad occidente ed una ad oriente. Le osservazioni proseguirono per tutto il mese di gennaio e di febbraio (tempo permettendo) e terminarono il 2 marzo. Nel *Sidereus Nuncius* sono riportate 65 osservazioni su 55 nottate utili. La descrizione della posizione dei quattro nuovi astri è accompagnata da disegni. Ne riproduciamo alcuni.(Fig.7)

7 gennaio 1610	Ori.	*	*	○	*	Occ.			
8 gennaio 1610	Ori.			○	*	*	*	Occ.	
10 gennaio 1610	Ori.		*	*	○	Occ.			
11 gennaio 1610	Ori.	*	*	○	Occ.				
12 gennaio 1610	Ori.		*	*	○	*	Occ.		
13 gennaio 1610	Ori.		*	○	*	*	*	Occ.	
15 gennaio 1610	Ori.			○	*	*	*	*	Occ.

Fig. 7 – Giove e gli Astri Medicei disegnati da Galileo nel *Sidereus Nuncius*

«Queste sono le Osservazioni sui quattro Astri Medicei di recente per la prima volta da me scoperti, dalle quali pur non essendo ancora possibile addurre i loro periodi, è lecito dir cose degne di attenzione».

Essi compiono attorno a Giove le loro rivoluzioni come la Luna attorno alla Terra; nello stesso tempo effettuano tutti insieme, con periodo di 12 anni, il loro giro intorno al Sole, centro del mondo; le orbite descritte attorno a Giove sono ineguali; sono più veloci le rivoluzioni dei satelliti che descrivono orbite minori.

“La ristrettezza del tempo ci impedisce di andare oltre: il benigno lettore aspetti fra breve una più ampia trattazione di questo argomento”. Così Galileo chiude il *Sidereus Nuncius*.

Galileo proseguì l'osservazione dei quattro satelliti di Giove e ne calcolò i periodi di rivoluzione, gli istanti in cui scompaiono e ricompaiono da dietro il disco del pianeta. Con questi elementi costruì le tabelle di previsione per un periodo abbastanza lungo.

Come qualsiasi altro astronomo della sua epoca, Galileo conosceva il problema della determinazione della longitudine in mare.

Tutti i paesi le cui flotte erano impegnate alla scoperta del nuovo mondo, alla sua esplorazione e alla traversata degli oceani (Spagna, Portogallo, Inghilterra, Olanda) avevano stanziato grandi premi da elargire a chi avesse fornito una soluzione al problema della determinazione della longitudine. L'Inghilterra con il *Longitude Act* aveva istituito una commissione con il compito di valutare le proposte e di assegnare un premio fino a 20.000 sterline.

Per determinare la longitudine occorreva fare il confronto tra l'ora del primo meridiano e l'ora del luogo per il quale si voleva determinare la longitudine. Quest'ultima si poteva determinare osservando un astro di coordinate note al suo passaggio al meridiano locale. L'ora del primo meridiano richiedeva o un cronometro da trasportare a bordo (cosa impossibile all'epoca a cui ci riferiamo) o un metodo astronomico non ancora inventato.

Un metodo poteva consistere nell'osservazione di un fenomeno astronomico (eclisse, occultazione) di cui si conosceva con anticipo l'ora riferita al primo meridiano, sempre che il fenomeno fosse visibile dai luoghi di cui si voleva calcolare la longitudine.

Tale metodo, che Colombo aveva utilizzato osservando un'eclisse di Sole, venne proposto da Galileo al Granduca di Toscana, ai Paesi Bassi, al re Filippo III di Spagna. Ricevette numerosi riconoscimenti, ma il metodo venne ritenuto troppo difficile.

Il metodo proposto da Galileo però non finì qui. Esso venne applicato per calcolare la longitudine sulla terra ferma e servì ai topografi e ai cartografi per ridisegnare il mondo fino ad allora esplorato.

Quando Luigi XIV vide le nuove mappe dei suoi domini si lamentò di aver ceduto più territori ai suoi astronomi che ai suoi nemici.

Contributo di studiosi marchigiani

Mi pare opportuno chiudere questa conversazione con un breve cenno ai personaggi e studiosi marchigiani che hanno contribuito allo sviluppo della scienza e in particolare dell'Astronomia. Per ragioni di tempo mi devo limitare all'essenziale, rinviando, per

coloro che avessero interesse a un maggiore approfondimento, agli interventi di Paolo Saracco⁶ e di Alessandro Giostra⁷.

Da una ricerca fatta da Francesco Battistelli e Alessandro Marini, pubblicata sul sito web dell'Associazione Marchigiana Astrofili (www.amastrofili.org) sono stati individuati 46 personaggi tra fisici, matematici e astronomi (12 della provincia di Ancona, 4 della provincia di Ascoli Piceno, 12 della provincia di Macerata e 18 della provincia di Pesaro-Urbino).

Volendo citare solamente quelli che furono contemporanei ed ebbero contatti con Galileo, direttamente o mediante corrispondenza, non possiamo che partire da Ostilio Ricci, nato a Fermo nel 1540, il quale, divenuto matematico del granduca Francesco De' Medici nel 1586, si incontra con Galileo, che era dedito agli studi di medicina. Fortunato e provvidenziale incontro, che produsse in Galileo un interesse verso la matematica e gli fece interrompere gli studi di medicina. Ostilio Ricci svolge un ruolo fondamentale nella formazione scientifica di Galileo.

Ilario Altobelli, nato a Treia nel 1560, divenne minore convenevole a soli 15 anni e fu, dopo aver conseguito la laurea in teologia nel 1591, reggente di studi a Verona, Rimini, Fermo, Ancona. Nel 1604, mentre era reggente e professore di Matematica e Astronomia a Verona, osservò per primo (il 9 ottobre) la stella Nova, che Keplero la dice comparsa il giorno 10. Nella pubblicazione *De Stella Nova in pede Serpentarii*, però Keplero non esclude la possibilità di un'osservazione precedente dell'Altobelli.

Intorno a questa stella l'Altobelli ebbe una cordialissima corrispondenza con Galilei. All'uscita del *Sidereus Nuncius*, contenente la notizia della scoperta dei quattro satelliti medicei di Giove, inviò a Galileo una lettera di plauso e ammirazione. Morì a Treia nel 1637.

6 P. SARACCO, *Studi maceratesi*, vo. XXXVI, Macerata, 2002, pp. 251-275

7 A. GIOSTRA, *Corrispondenti marchigiani di Galileo* in «Studia Picena», LXIII, Ancona, 1998, p. 221

Francesco Stelluti, nato a Fabriano nel 1577, fu tra i quattro fondatori dell'Accademia dei Lincei, per la quale si adoperò moltissimo ricoprendo varie cariche, come quella di consigliere maggiore, incaricato della scelta degli strumenti astronomici. Mantenne con Galileo, anch'egli membro dei Lincei, una fitta corrispondenza su vari argomenti astronomici.

Eustachio Divini, nato a San Severino nel 1610, studiò a Roma Geometria e Astronomia sotto la guida di Benedetto Castelli. Si dedicò particolarmente alla costruzione e al perfezionamento di strumenti ottici, alcuni dei quali, come abbiamo già accennato, utilizzati dagli osservatori di Parigi, Londra, Bologna, Napoli. Costruì il primo telescopio micrometrico, utilizzato per disegnare la mappa della superficie lunare (1649) e misurare le distanze tra i vari corpi celesti, osservati nel campo visivo del telescopio.

Guidubaldo Del Monte, nato a Pesaro nel 1545 e morto a Mombaroccio nel 1607, fisico, astronomo e matematico, fu amico ed estimatore di Galileo. Studiò la dinamica dei gravi e la prospettiva.

Giacomo Micalori (Urbino 1570 – 1645), astronomo

Francesco Brunacci (Ostra Vetere 1640-1703) Astronomo, studiò l'eclisse di luna del 1604.

Il contributo dei marchigiani al progresso della scienza è stato notevole anche nei secoli successivi fino ai giorni nostri. Nell'ambito astronomico, gli studiosi e i ricercatori marchigiani sono tanti. Non posso menzionarli tutti poiché ciò non rientra negli obiettivi di questa conversazione.

Vorrei chiudere con una curiosità che assume un significato simbolico, utilizzata dallo studioso inglese Peter Atkins per dare il titolo a un suo libro, *Il dito di Galileo*.

Il 12 marzo 1737 i resti di Galileo Galilei vennero traslati nella chiesa di Santa Croce.

In quell'occasione il dito medio della mano destra venne staccato e conservato in una teca che attualmente si trova al Museo di Storia della Scienza di Firenze. Sulla base cilindrica di alabastro è

incisa la seguente iscrizione in latino che vi proponiamo tradotta:

“Non spregiate i resti di un dito con cui una destra ha misurato le vie del cielo e rivelato ai mortali, corpi celesti mai prima osservati.

Con una piccola costruzione di fragile vetro essa ha osato, per prima, un'impresa per cui un tempo non bastò ai titani ammucchiare alti monti su monti nel vano sforzo di ascendere alle dimore celesti”.

Conclusioni

Con il suo strumento di fragile vetro e con “le sensate esperienze” e le “necessarie dimostrazioni” Galileo arrivò a definire:

1. che la Terra e l'uomo non sono al centro del sistema planetario come stabilisce la teoria aristotelico - tolemaica;

2. che i pianeti Mercurio, Venere, Terra, Marte, Giove, Saturno girano attorno al Sole, centro del Sistema Solare secondo la nuova teoria copernicana;

3. che la Luna e i quattro astri medicei sono satelliti, che girano rispettivamente attorno alla Terra e a Giove e costituiscono dei sottosistemi planetari;

4. che la materia di cui è fatta la Terra è la stessa di cui sono fatti gli altri astri del Sistema Solare e che perciò non è accettabile la distinzione tra corpi terrestri o sublunari, imperfetti, e corpi celesti, o translunari, perfetti, poiché la Luna non è rivestita di superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale e, allo stesso modo della faccia della Terra, si presenta ricoperta in ogni parte di grandi prominenze, di profonde valli e di anfratti.

Abbiamo iniziato questa conversazione con una mano destra alzata verso il cielo e chiudiamo con il dito della mano destra di Galileo puntato verso il cielo.

Galeno e la tradizione latina delle sue opere mediche e filosofiche.

Stato dell'arte e presentazione del catalogo online¹

*Stefania Fortuna*²

In Occidente, per secoli, la medicina è stata influenzata da Galeno e dalle sue opere, dalla tarda antichità fino al Cinquecento e, per certi aspetti, fino alla prima metà dell'Ottocento. Galeno nasce nel 129 a Pergamo, una città greca dell'attuale Turchia, e dopo aver studiato grammatica, retorica, matematica, filosofia, sotto la guida del padre, architetto e ricco proprietario terriero, intraprende gli studi di medicina, che durano undici anni e lo portano a perfezionarsi a Smirne, Corinto ed Alessandria. Nel 162, dopo un tirocinio di alcuni anni a Pergamo come medico dei gladiatori, Galeno si trasferisce a Roma, quando è ormai un uomo maturo e un professionista preparato. Sembra che in seguito non abbia più lasciato Roma, se non per un breve periodo tra il 166 e il 169, per evitare un'epidemia di vaiolo, e che a Roma sia morto molto vecchio nel 216. Nella capitale dell'impero Galeno costruisce la sua carriera di grande scienziato e clinico, diventando presto medico dell'élite romana e degli stessi imperatori, Marco Aurelio, Commodus e i loro successori. Compone un numero impressionante di opere

1 (www.galenolatino.com)

2 Università Politecnica delle Marche, Facoltà di Medicina e Chirurgia, Dipartimento di Scienze Cliniche e Molecolari

di medicina e di filosofia, in cui, richiamandosi all'autorità di Ippocrate e di Platone, riprende i risultati più avanzati già raggiunti, li rielabora e li organizza sulla base dell'esperienza clinica e delle ricerche originali in ambito anatomico e fisiologico. Galeno scrive più volte che con molta fatica ha scoperto tutto quanto c'era da scoprire, e che quindi il futuro medico che vuole prepararsi bene alla professione deve soltanto leggere e studiare quanto egli stesso ha già scritto. Le parole di Galeno si sono rivelate incredibilmente profetiche, perché per molti secoli le sue opere sono state lette, commentate, parafrasate, riassunte, citate, insomma variamente utilizzate sia in Oriente sia in Occidente, e ancora oggi sono alla base della medicina più diffusa nel mondo islamico.

Attualmente le opere di Galeno conservate in greco rappresentano circa 1/8 di tutta letteratura greca che ci è giunta, e altre opere di Galeno sono trasmesse soltanto in latino o in arabo. Per giunta, negli ultimi anni ci sono stati importanti incrementi che hanno avuto un grande impatto nella ricerca sotto diversi aspetti. L'esplorazione della tradizione araba e latina, come pure degli scoli greci, ci ha infatti restituito numerosi frammenti e addirittura opere intere di Galeno che si credevano perdute, come la sinossi del *Metodo terapeutico*, segnalata da Ivan Garofalo nel 2000. Nel 2005 inoltre, Antoine Pietrobelli, preparando la tesi di dottorato, ha scoperto un manoscritto greco di grande importanza, il *Vlatadon* 14, conservato in una biblioteca monastica di Salonicco, descritto nel 1918, ma curiosamente rimasto sconosciuto agli studiosi di Galeno fino ad allora. Il *Vlatadon* 14 contiene ben 31 opere di Galeno, con un testo spesso superiore a quello degli altri manoscritti greci già noti. Tra queste sono da segnalare due opere: l'una intitolata *Sulle sue opinioni*, una sorta di testamento spirituale di Galeno, trasmessa per intero soltanto da una traduzione medievale arabo-latina molto insoddisfacente; l'altra intitolata *Su come evitare la depressione*, in cui Galeno racconta come sia riuscito a non cadere mai nello sconforto, neppure quando ha visto bruciare la gran parte delle sue

opere nell'incendio scoppiato a Roma, presso il tempio della Pace, nel 192. Quest'ultima, citata da Galeno stesso e da altri dopo di lui, era considerata irrimediabilmente perduta.

Galeno affronta nelle sue opere tutti gli aspetti della medicina, dalla biologia alla terapia e deontologia; tratta della filosofia in senso ampio, logica, fisica ed etica; inoltre cita poeti e letterati, si impegna in discussioni erudite sul significato delle parole, utilizza con destrezza tecniche retoriche, e non trascura di parlare di se stesso, della sua famiglia, dei suoi pazienti, dei suoi amici e rivali, insomma, è un testimone straordinario della scienza, della cultura e della società del suo tempo e non solo. Numerose sono ormai le ricerche a lui dedicate da studiosi di diversa formazione soprattutto negli ultimi quarant'anni, dopo il primo convegno organizzato da Vivian Nutton a Cambridge nel 1979, i cui atti raccolgono articoli ancora fondamentali. Nel 2007 è stato pubblicato il primo numero di una rivista dedicata a Galeno e alla filologia dei testi medici, diretta da Ivan Garofalo, dal titolo inequivocabile *Galenos*.

Per molte opere di Galeno l'edizione di riferimento continua ad essere quella greco-latina che Carl Gottlob Kühn, medico e rettore dell'Università di Leipzig, ha pubblicato in venti volumi tra il 1821 e il 1833, pensando – forse con poca lungimiranza – di mettere a disposizione degli studenti di medicina un importante strumento di formazione. Tuttavia, a partire dalla fine dell'Ottocento, le opere di Galeno, giustamente trascurate dai medici e dagli studenti di medicina, sono state piuttosto studiate dai filologi e dagli storici. Nel 1914 è stata pubblicata a Berlino la prima edizione di Galeno nella serie del *Corpus Medicorum Graecorum*, che è ancora attiva e che nel tempo si è arricchita di numerosi volumi (cfr. Fortuna 5). Nel 2000 è stata pubblicata nella *Collection des Universités de France* la prima edizione di Galeno con traduzione francese, che ora conta diversi volumi. La Wellcome Trust ha finanziato nel 2008 un progetto che ha portato alla pubblicazione della traduzione inglese di numerose opere di Galeno presso la Cambridge University

Press, e che mira a rendere disponibile tutto Galeno in inglese ad un vasto pubblico, medici compresi. In Spagna è in corso un analogo progetto di traduzione di tutte le opere di Galeno, che ha già prodotto diversi volumi nella collana *Ediciones Clásicas Madrid*. Si auspica che presto anche in Italia decolli un progetto simile, e che importanti volumi di traduzioni delle opere di Galeno, come quello curato da Ivan Garofalo e Mario Vegetti nel 1978, siano seguiti da altri con l'obiettivo di una maggiore completezza.

Otto Temkin ha pubblicato nel 1973 un libro sulla fortuna di Galeno dall'antichità al XIX sec., in Oriente e in Occidente, che nel tempo non ha perso fascino e interesse. Quanto alla tradizione latina di Galeno, Richard Durling ha dato contributi importanti sia sulle edizioni sia sui manoscritti. Ha infatti pubblicato nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* del 1961 un articolo magistrale che censisce 660 edizioni circa di Galeno, stampate dal 1473 al 1599. Ha inoltre raccolto presso la National Library of Medicine di Bethesda i microfilms di circa 600 manoscritti latini di Galeno, conservati nelle biblioteche europee e americane, e li ha studiati per integrare e correggere il catalogo pubblicato da Hermann Diels a Berlino tra il 1905 e il 1907, ritenuto da tutti ampiamente impreciso e insoddisfacente. Durling ha pubblicato due articoli, l'uno nel 1967 e l'altro nel 1981; nel 2006 è stato pubblicato un terzo articolo da me e da Annamaria Raia, sulla base del suo lascito che mi è stato affidato (cfr. Fortuna 12). Ormai da tempo mi dedico alle traduzioni latine di Galeno, alle loro fonti e alla loro fortuna sia nei manoscritti sia nelle edizioni, pubblicando diversi articoli che riguardano sia opere specifiche sia il *corpus* di singoli traduttori. Ecco una breve sintesi sulla traduzione latina di Galeno con la presentazione di alcuni risultati raggiunti.

Medioevo

Nel IX sec., a Baghdad, il medico cristiano nestoriano Hunain, che conosce siriano, arabo e greco, scrive un'opera intitolata

Risala, in cui elenca le traduzioni di Galeno disponibili in arabo e in siriano, molte delle quali fatte da lui stesso e dai suoi allievi, sulla base di manoscritti greci o di precedenti traduzioni siriane prodotte a partire dal VI sec. Le opere di Galeno conosciute e citate da Hunain sono 129, un numero molto alto che spiega il livello avanzato della medicina e della scienza nel mondo arabo di quel tempo. In Occidente, invece, le opere di Galeno che circolano in latino prima del Mille sono pochissime, in tutto quattro, piuttosto brevi e di carattere introduttivo: *Scuole di medicina*, *Medicina*, *Pulsazioni per principianti*, *Metodo terapeutico per Glaucone*. Con queste si apriva il cosiddetto *Canone alessandrino*, una raccolta di circa 24 opere di Galeno, dall'anatomia alla terapia, su cui si basava l'insegnamento greco della medicina ad Alessandria tra il VI e il VII sec., prima della conquista araba.

Nell'XI sec. Costantino Africano (m. 1087), un monaco dell'abbazia di Montecassino, proveniente dal Nord Africa, traduce dall'arabo in latino diverse opere di medicina, comprese alcune di Galeno, come il *Metodo terapeutico* e il commento agli *Aforismi* di Ippocrate. Le traduzioni di Costantino Africano sono subito utilizzate dai maestri della Scuola Salernitana, i promotori del primo insegnamento superiore della medicina in Occidente. La traduzione del commento agli *Aforismi*, per esempio, entra nell'*Articella*, un manuale di medicina messo insieme intorno al XII sec. nella Scuola Salernitana e in seguito adottato in tutte le università d'Europa fino al Cinquecento. Il numero delle traduzioni di Galeno dall'arabo si accresce nel XII sec., quando Gerardo da Cremona (1114-87), attivo a Toledo, in Spagna, traduce diverse opere di Galeno che facevano parte del *Canone alessandrino*: *Medicina*, *Elementi secondo Ippocrate*, *Temperamenti*, *Crisi*, *Giorni critici*, *Metodo terapeutico* e altre ancora. Traduttori dall'arabo di Galeno sono poi Marco da Toledo (fl. 1200) e Arnaldo da Villanova (m. 1311). Quest'ultimo ha un ruolo importante nell'inserimento delle opere di Galeno nel *curriculum* di studi di medicina, come rettore dell'Università di Montpellier.

Si riteneva che le traduzioni latine di Galeno dal greco fossero poche fino alla prima metà del XIV sec., quando Niccolò da Reggio (1280-1350), un medico greco proveniente dalla Calabria e attivo alla corte angioina di Napoli, ne produce oltre cinquanta tra il 1308 e il 1345, utilizzando fonti eccellenti, in seguito andate perdute, tra le quali un manoscritto donato da Andronico III a Roberto d'Angiò intorno al 1331 e portato a Napoli dallo stesso Niccolò, che si era recato a Costantinopoli come ambasciatore. Sul *corpus* delle traduzioni di Niccolò ci sono ora nuovi contributi basati sullo studio dello stile e della sua evoluzione (cfr. Fortuna 24-26).

A Burgundio da Pisa (m. 1193), avvocato, giudice e diplomatico, attivo a Pisa e nel territorio circostante nel XII sec., erano attribuite circa dieci traduzioni di Galeno dal greco, tra quelle complete e incomplete, ma di recente è stato dimostrato che Burgundio è piuttosto autore di venti traduzioni di Galeno, riguardanti opere già comprese nel *Canone alessandrino*, che mostra quindi di aver avuto una fortuna non limitata alla medicina araba (cfr. Fortuna 27 e 28). Rispetto al *Canone alessandrino* Burgundio non traduce le opere anatomiche di Galeno, ma a lui era di certo appartenuto il manoscritto di Parigi, Bibliothèque Nationale, *Par. gr.* 1849, l'unico che ci conservi in greco i primi otto libri dei *Procedimenti anatomici* di Galeno e parte del nono. Questo ed altri manoscritti greci di Galeno e anche di Aristotele, appartenuti a Burgundio e ora conservati in gran parte a Firenze, alla Biblioteca Laurenziana, sono stati vergati dallo scriba Ioannikios e dai suoi collaboratori probabilmente a Costantinopoli, dove Burgundio soggiorna almeno in due occasioni, nel 1136 prima e nel 1169-71 poi, con incarichi diplomatici. Burgundio traduce inoltre alcuni libri di due commenti di Galeno ad Ippocrate, i primi quattro libri del commento agli *Aforismi* e il quarto del commento alla *Dieta nelle malattie acute*. Entrambi questi commenti facevano parte dell'*Articella*, il già citato manuale di medicina della Scuola Salernitana, e i maestri della Scuola Salernitana erano i committenti o i destinatari delle traduzioni di Burgundio.

Altri traduttori dal greco di Galeno sono Willem van Moerbeke (1220-86), Stefano da Messina (*fl.* 1260) e Pietro d'Abano (1257-1316). Stefano da Messina è un personaggio piuttosto oscuro che sembra attivo alla corte di Manfredi, autore di una sola traduzione di Galeno, il *De purgantium medicamentorum facultatibus* (cfr. Fortuna 20 e 21). Più noto è Pietro d'Abano che studia medicina, astrologia e alchimia, insegna a Parigi e Padova, e soggiorna per qualche tempo a Costantinopoli, dove impara il greco. Completa due traduzioni di Burgundio e ne fa certamente altre sei, che riguardano tutte opere brevi di Galeno, cinque delle quali mai tradotte prima in latino. È probabile che Pietro abbia fatto altre traduzioni di Galeno che non ci sono giunte, perché oscurate da quelle di Niccolò da Reggio, che le utilizza. In ogni caso conosce opere importanti e rare di Galeno, come i *Procedimenti anatomici*, di cui cita l'inizio del quarto libro nel suo *Conciliator* (cfr. Fortuna 18). Le traduzioni di Pietro, come in gran parte le altre traduzioni medievali di Galeno dal greco, hanno avuto poca fortuna rispetto a quelle dall'arabo, che sono state commentate e utilizzate nell'insegnamento universitario: le prime infatti, rigidamente letterali, risultavano meno agevoli delle seconde e nel complesso poco comprensibili per chi non aveva conoscenza anche del greco.

Rinascimento

Le traduzioni medievali sia dall'arabo sia dal greco sono stampate nella prima edizione latina di Galeno, curata dal medico bresciano Diomede Bonardo e pubblicata a Venezia da Filippo Pincio nel 1490, e sono quindi ristampate nelle successive sei edizioni complete di Galeno fino al 1528 (cfr. Fortuna 11). A partire dagli ultimi due decenni del Quattrocento, tuttavia, nuove traduzioni di Galeno sono preparate principalmente dai medici umanisti, convinti che per il progresso della medicina sia necessario ritornare direttamente alle fonti greche, senza mediazioni e interpretazioni arabe, e renderle in un latino che abbia a modello quello classico (cfr.

Fortuna 15). I primi traduttori umanisti di Galeno sono Giorgio Valla (m. 1499), Lorenzo Lorenzi (m. 1502), Demetrio Calcondila (1423-1511), Niccolò Leoniceno (1428-1524), Wilhelm Kopp (1460-1532), Thomas Linacre (1460-1545). Demetrio Calcondila è un maestro di greco che insegna a Perugia, Padova, Firenze e Milano, e traduce molte opere, l'*Iliade* e l'*Odissea*, compresi i libri greci dei *Procedimenti anatomici* di Galeno (cfr. Fortuna 7). Gli altri sono invece tutti medici, spesso protagonisti del rinnovamento degli studi di medicina in Italia, in Francia e in Inghilterra (cfr. Fortuna 3, 8-10 e 17). Tra questi si segnala Niccolò Leoniceno, professore per sessant'anni all'Università di Ferrara, che traduce undici opere di Galeno e colleziona numerosi e preziosi manoscritti greci di medicina, scienza e filosofia, attualmente conservati in gran parte a Parigi, alla Bibliothèque Nationale, nel fondo Ridolfi (cfr. Fortuna 1, 6, 8 e 14). Su alcuni dei manoscritti di Leoniceno è basata la prima edizione greca di Galeno, pubblicata dagli eredi di Aldo Manuzio a Venezia nel 1525 (cfr. Fortuna 13).

L'edizione *Aldina* rende il testo greco di Galeno più facilmente accessibile. Subito dopo la sua pubblicazione si moltiplica il numero delle nuove traduzioni basate su questa – in seguito anche sulla seconda edizione greca di Galeno, pubblicata a Basilea nel 1538 – e fatte da autori ancora poco conosciuti, che comunque sembrano coinvolti nei drammatici conflitti di religione di quegli anni. Niccolò Leonico Tomeo (1446-1531), che traduce la *Lettera al bambino epilettico* di Galeno, è professore di greco a Padova e per un periodo a Venezia, tra il 1504 e il 1506. Il suo allievo prediletto è il futuro cardinale Reginald Pole (1500-58), uno dei protagonisti della Controriforma e ultimo arcivescovo cattolico di Canterbury, con il quale ha un fitto scambio epistolare tra il 1521 e il 1531, conservato nel manoscritto della Biblioteca Vaticana, *Ross.* 997 (cfr. Fortuna 19). Girolamo Donzellini (1513-87) traduce la *Tisana* e rivede diverse traduzioni di Galeno a Venezia, dove è processato dall'Inquisizione per eresia e imprigionato nel 1574. Nel 1577 è

scarcerato perché possa soccorrere la città durante la peste, di cui Donzellini ha sostenuto la contagiosità contro altri medici padovani. Ma quando nel 1887 alcuni libri proibiti sono trovati nella sua casa, è di nuovo processato e condannato a morte per affogamento (cfr. Fortuna 22). Tra i traduttori più prolifici di Galeno nel Cinquecento c'è Guinther d'Andernach, luterano e professore di medicina a Parigi, che tra il 1528 e il 1536 traduce oltre quaranta opere di Galeno, compresi i libri greci dei *Procedimenti anatomici*, e pubblica le sue traduzioni per lo più presso Simon de Colines, un editore che stampa libri economici per studenti (cfr. Fortuna 2).

Le nuove traduzioni sono pubblicate via via sempre più numerose nelle edizioni complete di Galeno, a partire dalla seconda curata da Girolamo Suriano (fl. 1492-1502) e stampata da Bernardino Benagli a Venezia, nel 1502. Inizialmente queste traduzioni compaiono accanto a quelle medievali, poi in volumi specifici, come nei due supplementari dell'edizione del 1528, pubblicati dai Giunta a Venezia l'uno nel 1531 e l'altro nel 1533, molto rari e segnalati per la prima volta nella Biblioteca Comunale di Sarnano, nelle Marche (cfr. Fortuna 4). Nella prima *Giuntina* della nuova serie, pubblicata a Venezia, nel 1541-42, le opere di Galeno sono stampate tutte nelle nuove traduzioni, con poche eccezioni: il trattato di anatomia e di fisiologia intitolato sull'*Utilità delle parti* continua ad essere nella traduzione medievale di Niccolò da Reggio, ma profondamente rivista sulla base del greco. In questa edizione le opere di Galeno sono presentate secondo l'ordine proposto da Giovan Battista Montano (1498-1551), uno dei medici più influenti dell'Università di Padova, che è conservato nelle successive otto *Giuntine* fino al 1625, come pure nelle tre edizioni stampate a Basilea da Froben tra il 1542 e il 1562 (cfr. Fortuna 22).

Il testo latino di Galeno è corretto sulla base del greco in tutte le *Giuntine* della nuova serie, almeno fino a quella del 1586 (cfr. Fortuna 16 e 22). Nelle quattro *Giuntine* curate da Agostino

Gadaldini (1515-75) e pubblicate tra il 1541 e il 1565, il *corpus* delle opere latine di Galeno è di volta in volta ampliato, integrato e corretto, sulla base di numerosi manoscritti greci, alcuni dei quali sono conservati a Modena, nella Biblioteca Estense. Manoscritti greci sono utilizzati anche da Agostino Ricchi (1512-64) nell'edizione completa di Galeno pubblicata a Venezia dai Farri nel 1541-45. Per un ventennio circa, dal 1541 al 1565, le edizioni complete di Galeno raccolgono quindi i risultati di lavoro filologico, raffinato e consapevole, che i medici umanisti, spesso in rivalità tra loro, alacremenente producono (cfr. Fortuna 2 e 3).

Nel corso del Cinquecento le traduzioni di Galeno sono pubblicate in una ventina circa di edizioni complete e in centinaia di edizioni singole o parziali. Le opere di Galeno raggiungono la massima diffusione quando l'autorità di Galeno inizia a vacillare. Nel 1543 Andrea Vesalio (1514-64) pubblica a Basilea il *De humani corporis fabrica*, un trattato completo di anatomia in sette libri, in cui per la prima volta Galeno è attaccato per il suo metodo, basato sulla dissezione di animali e non di uomini. Vesalio è giovanissimo, appena ventottenne, ma ha già una lunga esperienza anatomica su cui contare, iniziata a Parigi e continuata a Padova. Conosce inoltre molto bene le opere di Galeno, non solo perché su queste si è formato negli anni universitari. Tra il 1539 e il 1540 rivede infatti, per la citata edizione *Giuntina* del 1541-42, la traduzione dei *Procedimenti anatomici* fatta dal suo maestro Guinther d'Andernach, come pure quelle della *Dissezione dei nervi* e della *Dissezione di arterie e vene*, fatte entrambe da Antoine Fortoul, un medico legato a Montpellier. Per superare Galeno, quindi, bisogna tradurre Galeno o rivedere almeno le sue traduzioni. La nascita dell'anatomia moderna deve molto alla filologia.

Catalogo di Galeno latino

Il catalogo *online* della tradizione latina di Galeno, consultabile dal 2015 all'indirizzo www.galenolatino.com, è nato da una collaborazione tra l'Università Politecnica delle Marche e *Signum*,

il centro informatico della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lo scopo è quello di mettere a disposizione degli studiosi il materiale prodotto da Richard Durling sui manoscritti latini di Galeno e dello pseudo-Galeno, in gran parte rimasto inedito, e nello stesso tempo di segnalare e rendere accessibile il lavoro filologico raccolto nelle edizioni latine di Galeno pubblicate nel corso del Cinquecento, anche con collazioni di manoscritti greci.

Il catalogo riguarda tutte le traduzioni latine di Galeno e dello pseudo-Galeno, come pure le opere pseudo-galeniche in latino, dalla tarda antichità fino al XVII sec., i loro autori e i loro testimoni: manoscritti dall’VIII sec. ed edizioni dal 1473. Si articola in cinque schede – opere, traduzioni, manoscritti, edizioni, traduttori – che sono tra loro connesse e che forniscono informazioni e descrizioni specifiche, con relativi riferimenti bibliografici ed eventuale indicazione, nel caso di manoscritti e di edizioni, di riproduzioni accessibili in rete. Sono inoltre disponibili dei filtri per le diverse schede, che permettono di fare ricerche mirate secondo i campi previsti.

Per il momento sono consultabili circa 500 schede di manoscritti latini, di cui quasi 150 controllati direttamente sull’originale, compilate da Michaelangiola Marchiaro e riviste da Stefania Fortuna, oltre a quelle delle opere e delle traduzioni. È in preparazione una nuova versione del catalogo, ampliata nelle schede e implementata nelle funzioni di ricerca, che sarà accessibile entro il 2018.

Riferimenti bibliografici

- Beccaria A., *I codici di medicina del periodo presalernitano (Secoli IX, X e XI)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956.
- Boudon-Millot V. et G. Cobolet (edd.), *Lire les médecins grecs à la Renaissance. Aux origines de l'édition médicale*. Paris, De Boccard Édition-Diffusion, 2004.
- Boudon-Millot V., M.A. Pietrobelli, *De l'arabe au grec: un nouveau témoin du texte de Galien (le Vlatadon 14)*. Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Comptes Rendus, 2005, pp. 497-534.
- Boudon-Millot V., *Galien 1. Introduction générale, Sur l'ordre de ses propres livres, Sur ses propres livres, Que l'excellent médecin est aussi philosophe*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- Boudon-Millot V., J. Jouanna, A. Pietrobelli, *Galien 4. Ne pas se chagrier*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Diels H. (ed.), *Die Handschriften der antiken Ärzte*. I. Hippokrates und Galenos. II. Die übrigen griechischen Ärzte. III. Nachtrag. Leipzig, Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1970 (Abhandlungen der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse, 1905-1907).
- Durling R.J., *A Chronological Census of Renaissance Editions and Translations of Galen*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, 1961, pp. 230-305.
- Durling R.J., *Corrigenda and Addenda to Diels' Galenica*. I. *Codices Vaticani*. Traditio, 23, 1967, pp. 461-476.
- Durling R.J., *Corrigenda and Addenda to Diels' Galenica*. II. *Codices Miscellanei*. Traditio, 37, 1981, pp. 373-381.
- Fichtner G., *Corpus Galenicum. Verzeichnis der galenischen und pseudo-galenischen Schriften*. Erw. und verb. Ausg., Tübingen, Institut für Geschichte der Medizin, 2010.
- 1) Fortuna S., *A proposito dei manoscritti di Galeno nella biblioteca di Nicolò Leonicensio*. Italia Medievale e Umanistica, 35, 1992, pp. 431-438.
 - 2) Fortuna S., *Galen's De constitutione artis medicae in the Renaissance*. Classical Quarterly, 42, 1993, pp. 302-319.

- 3) Fortuna S., *Edizioni e traduzioni del De locis affectis di Galeno tra Cinquecento e Seicento*. Bollettino dei Classici, 3, 14, 1993, pp. 3-30.
- 4) Fortuna S., *Galeno a Sarnano: le Giuntine del 1531 e del 1533*. Italia Medievale e Umanistica, 37, 1994, pp. 241-250.
- 5) Fortuna S., *Galeno, A Patrofilo Sulla costituzione della medicina*. Corpus Medicorum Graecorum V 1, 3. Berlin, Akademie Verlag, 1997.
- 6) Fortuna S., *Nicolò Leonicensi e la traduzione latina dell'Ars medica di Galeno*. In *I testi medici greci. Tradizione e ecdotica*. Atti del III Convegno internazionale (Napoli, 15-18 ottobre 1997), a cura di A. Garzya e J. Jouanna. Napoli, D'Auria, 1999, pp. 157-173.
- 7) Fortuna S., *I Procedimenti anatomici di Galeno e la traduzione latina di Demetrio Calcondila*. Medicina nei Secoli, 11, 1999, pp. 9-28.
- 8) Fortuna S., *Le prime traduzioni umanistiche degli Aforismi di Ippocrate*. In *Aspetti della terapia nel Corpus Hippocraticum*. Atti del IX^e Colloque international hippocratique (Pisa, 25-29 settembre 1996), a cura di I. Garofalo, A. Lami, D. Manetti e A. Roselli. Firenze, L.S. Olschki, 1999, pp. 485-498.
- 9) Fortuna S., *Wilhelm Kopp possessore dei Par. gr. 2254 e 2255? Ricerche sulla sua traduzione del De victus ratione in morbis acutis di Ippocrate*. Medicina nei Secoli, 13/1, 2001, pp. 47-57.
- 10) Fortuna S., *Les traductions du Prognostic d'Hippocrate par les Humanistes*. In *Le normal et le pathologique dans la Collection hippocratique*. Actes du X^{ème} Colloque international hippocratique (Nice, 6-8 ottobre 1999), Édition préparée par A. Thivel et A. Zucker. Tome II, Publications de la Faculté des Lettres. Nice, Arts et Sciences Humaines de Nice-Sophia Antipolis, 2002, pp. 793-813.
- 11) Fortuna S., *Galeno latino, 1490-1533*. Medicina nei Secoli, 17, 2005, pp. 469-505.
- 12) Fortuna S., A.M. Raia, *Corrigenda and Addenda to Diels' Galenica by Richard J. Durling*. III. Manuscripts and Editions. Traditio, 61, 2006, pp. 1-30.
- 13) Fortuna S., *Nicolò Leonicensi e le edizioni Aldine dei medici greci*. In *Ecdotica e ricezione dei testi medici greci*. Atti del V Convegno internazionale (Napoli, 1-2 ottobre 2004), a cura di V. Boudon-Millot, A. Garzya, J. Jouanna, A. Roselli. Napoli, D'Auria, 2006, pp. 443-464.

- 14) Fortuna S., *Sui manoscritti greci di Galeno appartenuti a Leonico e al cardinale Bessarione*. In *In partibus Clus.* Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli, a cura di G. Fiaccadori. Napoli, Vivarium, 2006, pp. 189-211.
- 15) Fortuna S., *The Prefaces to the Medical Translations of the First Humanists*. *Traditio*, 62, 2007, pp. 317-335.
- 16) Fortuna S., *Girolamo Mercuriale editore di Galeno*. In *Girolamo Mercuriale. Medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento*. Atti del Convegno (Forlì, 8-11 novembre 2006), a cura di A. Arcangeli e V. Nutton. Firenze, L.S. Olschki, 2008, pp. 217-231.
- 17) Fortuna S., *Wilhelm Kopp*. In *Verfasserlexikon Deutscher Humanismus 1480-1520*, hrg. F.J. Worstbrock. Berlin, New York, W. de Gruyter, 2008, pp. 1310-1315.
- 18) Fortuna S., *Pietro d'Abano e le traduzioni latine di Galeno*. *Medicina nei Secoli*, 20/2, 2008, pp. 527-543.
- 19) Fortuna S., *Niccolò Leonico Tomeo e Galeno: manoscritti, edizioni e traduzioni*. In *Ecdotica e ricezione dei testi medici greci*. Atti del V Convegno internazionale (Parigi, 10-12 aprile 2008), a cura di V. Boudon-Millot e A. Roselli. Napoli, D'Auria, 2010, pp. 323-336.
- 20) Fortuna S., *Galeno e le traduzioni medievali: il De purgantium medicamentorum facultatibus*. *Medicina nei Secoli*, 22, 2010, pp. 297-341.
- 21) Fortuna S., *Stefano da Messina traduttore del De purgantium medicamentorum facultate di Galeno*. In *Il bilinguismo medico fra Tardoantico e Medioevo*, a cura di A.M. Urso, Messina, Edas, 2012, pp. 165-189.
- 22) Fortuna S., *The Latin Editions of Galen's Opera omnia (1490-1625) and Their Editions*. *Early Science and Medicine*, 17, 2012, pp. 391-412.
- 23) Fortuna S., *René Chartier (1572-1654) e le edizioni latine di Galeno*. In *René Chartier (1572-1654) éditeur et traducteur d'Hippocrate et Galien*, a cura di V. Boudon-Millot, G. Cobolet, J. Jouanna. Paris, De Boccard Édition-Diffusion, 2012, pp. 303-324.
- 24) Fortuna S., *Le traduzioni di Galeno di Niccolò da Reggio: nuove attribuzioni e datazioni*. *Galenos*, 8, 2014, pp. 79-103.
- 25) Fortuna S., *Niccolò da Reggio e l'Articella: nuova attribuzione della*

- traduzione del Regimen acutorum* (Vat. lat. 2369). Galenos, 11, 2017, pp. 177-192.
- 26) Fortuna S., *Niccolò da Reggìo e la traduzione del commento di Galeno al Prognostico di Ippocrate*. Medicina nei Secoli (in corso di stampa).
 - 27) Fortuna S., A.M. Urso, *Le traduzioni latine di Galeno: Burgundio da Pisa (c. 1110-93)*, con un'appendice di P. Annese. In *Sulla tradizione indiretta dei testi medici*. Atti del II convegno (Siena, 19-20 settembre 2008), a cura di I. Garofalo, A. Lami, A. Roselli. Pisa, F. Serra, 2009, pp. 141-177.
 - 28) Fortuna S., A.M. Urso, *Tradizione latina dell'Ars medica di Galeno: la translatio antiqua e il completamento di Burgundio*. In *Sulla tradizione indiretta dei testi medici: le traduzioni*. Atti del III convegno (Siena, 18-19 settembre 2009), a cura di I. Garofalo, S. Fortuna, A. Lami, A. Roselli. Pisa, F. Serra, 2010, pp. 137-168.
- Garofalo I., M. Vegetti, *Opere scelte di Galeno*. Torino, UTET, 1978.
- Garofalo I., *Galeno, Procedimenti anatomici*. Milano, BUR, 1991.
- Garofalo I., *Una nuova opera di Galeno in traduzione araba, la Synopsis del De methodo medendi di Galeno*. Studi Classici e Orientali, 57, 2000, pp. 8-19.
- Kühn C.G., *Claudii Galeni Opera omnia*. 20 voll., Leipzig, K. Knobloch, 1821-1833.
- Nutton V. (ed.), *Galen: Problems and Prospects*. London, The Wellcome Institute for the History of Medicine, 1981.
- Nutton V., *John Caius and the Manuscripts of Galen*. The Cambridge Philological Society, suppl. vol. 13. Cambridge, Univ. Press, 1987.
- O'Malley C.D., *Andreas Vesalius of Brussels, 1514-1564*. Berkeley, Univ. of California Press, 1964.
- Temkin O., *Galenism. Rise and Decline of a Medical Philosophy*. Ithaca, London, Cornell Univ. Press, 1973.
- Thorndike L., P. Kibre, *A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin*. Rev. and augm. ed., London, The Mediaeval Academy of America, 1963.
- Ullmann M., *Die Medizin im Islam*. Leiden, Brill, 1970.

Alla scoperta di un personaggio effigiato dal Maratta

Sandro Scoccianti

Nell'asta tenuta dalla FINARTE a Roma, nel novembre 1995, fu aggiudicato un olio su tela, indicato semplicemente *"Ritratto di ecclesiastico"* e attribuito senza alcuna riserva al Maratta.

L'acquirente, un marchigiano, nel clima di rinnovato interesse per il pittore cameranese venutosi a creare nelle Marche dopo la mostra sul Barocco, tenuta a Osimo nel 2013¹, mi invitò a tentare di individuare il personaggio.

Il dipinto, delle dimensioni di cm. 66,5 x cm 48, raffigura un giovane ecclesiastico dalla chioma fluente: nessun elemento desumibile dallo stesso dipinto (cartiglio o altro), che ne consenta l'identificazione.



¹ *"Da Rubens a Maratta-Le meraviglie del Barocco-Osimo e Marca di Ancona"*, Milano, 2013

L'analisi dell'oggetto ha però offerto uno spunto degno di approfondimento. Su di un lato del telaio è impresso un timbro rettangolare con la scritta "*Aeroplance – Le Bourget*", mentre sul retro della tela sono riportati quattro timbri circolari di cui due, parzialmente leggibili, della Dogana italiana – Ufficio di Torino, settore "Oggetti d'Arte", con al centro lo stemma del Regno d'Italia. Gli altri due timbri, attribuibili alla Dogana francese per il tipo di inchiostro simile a quello usato nella scritta posta sul telaio, non offrono alcun elemento di riscontro.

L'unica considerazione da trarre è che il timbro dell'aeroporto parigino attestava la permanenza del dipinto in Francia pur ignorandosene la durata, come pure si ignorava se fosse stato oggetto di importazione o di esportazione.

Sul presupposto che si trattasse d'un personaggio francese ho considerato quanto desumibile dalla biografia del Bellori² nella parte in cui parla del Maratta come ritrattista, restringendo l'indagine ai ritratti, a quelli aventi attinenza con la Francia. Due i ritratti di personaggi francesi ricordati: uno del Cardinale di Retz ed uno del Conte di San Paolo, italianizzazione del francese Comte de Saint Pol ("*Ne' men vivo è il ritratto del Cardinale di Retz con l'altro del Conte di San Paolo, in età giovanile, nel tempo che si trovavano in Roma coloriti in due mezze figure*").

Entrambi nel 1976, anno di riedizione del lavoro del Bellori, erano indicati come opere la cui ubicazione risultava all'epoca sconosciuta.

Poiché si è ora appurato che il ritratto del Cardinale di Retz è in possesso d'un privato a Monaco di Baviera³, ho concentrato l'attenzione su quello del "*Conte di San Paolo*".

2 G.P. Bellori "*Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*", edizione a cura di E. Borea, Torino, 1976, vol. 2, p. 604

3 X. F. Salomon in "*Ritratto di Gasparo Marcaccini*", scheda n. 44 del catalogo "Da Rubens a Maratta", cit.

Una prima conclusione basata sull'abito del giovane personaggio, indubbiamente un ecclesiastico, porterebbe ad escludere l'individuazione dello stesso nel Conte di San Paolo ricordato dal Bellori a meno che, all'epoca in cui il dipinto fu eseguito, la qualificazione di ecclesiastico non avesse ancora prevalso su quella comitale. Ed è quanto presumo sia effettivamente accaduto.

Il Conte di cui parla il Bellori era Jean Louis Charles d'Orleans – Longueville.

Nato nel 1646, figlio di Henry II d'Orleans - Longueville e di Anne-Généviève de Bourbon Condè, aveva assunto nel 1663, alla morte del padre, insieme con altri titoli, quello di Comte de Saint Pol⁴. Nel 1668 redasse un testamento olografo che avrebbe costituito oggetto d'una notissima contesa giudiziaria⁵.

Fu ordinato sacerdote nel 1669 per cui è da ritenere che il dipinto sia stato eseguito poco dopo l'ordinazione quando cioè era ancora conosciuto come Comte de Saint Pol, titolo che, al pari di tutti gli altri di cui si fregiava, era passato automaticamente, in dipendenza dell'assunzione del suo nuovo status, al fratellastro Charles-Paris d'Orleans-Longueville.

Jean Louis Charles d'Orleans - Longueville sarebbe stato poi chiamato, sino alla morte avvenuta nel 1694, soltanto come l'Abbè d'Orleans.

Ne deriverebbe quindi che il giovane ecclesiastico ed il Conte di San Paolo, menzionato dal Bellori, erano la stessa persona.

Un ulteriore argomento potrebbe supportare la proposta identificazione.

Esso scaturisce da un confronto fisionomico, come tale non probante in assoluto, con il padre Henry II d'Orleans - Longueville

4 G.E. Sauvage “*Histoire de Saint-Pol*”, Arras, 1834, p. 185

5 S. Geoffroy-Poisson “Entre Philosophie et droit: le principe de la liberté de tester. Le testament olographe sous l'Ancien Règime” in <http://www.philosophiedudroit.org/geoffroy.%20liberte%20de%20tester.htm>

di cui, tra i tanti ritratti conosciuti, qui si riproduce quello eseguito dal Moncornet⁶.



Si tratta ovviamente di un'ipotesi da suffragare con elementi, al momento ignoti, che furono alla base di quanto dichiarato in sede di aggiudicazione.

6 B. Moncornet, "Henri II d'Orléans, duc de Longueville" in <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw136415>

Atti del convegno

LA LETTERATURA DEL '900
E LA CRISI DELL'UOMO MODERNO
9 giugno 2017

Introduzione

Con il Convegno “La letteratura del ‘900 e la crisi dell’uomo moderno”, tenutosi venerdì 6 giugno 2017 nella Facoltà di Economia dell’Università Politecnica della Marche, alla presenza di un pubblico attento e interessato, si chiariscono alcuni aspetti importanti della presenza, in un periodo complesso della letteratura e della cultura appena trascorso, di problematiche e comportamenti dell’uomo di oggi.

I relatori rivisitano autori e tematiche diverse e interessanti, da Ungaretti a Quasimodo, da Svevo a Montale, da Calvino a Volponi, con prospettive e metodologie innovatrici.

Emergono aspetti significativi, finora poco evidenziati e da approfondire, in autori come Calvino e Volponi, espressione della cosiddetta letteratura industriale. Parimenti sono discussi i rapporti tra Svevo e Joyce, con il suo Ulisse, in cui, a fronte di indubbi influssi su Svevo della “memoria” e del “discorso libero indiretto” di Joyce, si indica, tra altri, un imprevedibile influsso su Joyce di Svevo, segnalato dal fratello dello scrittore irlandese, Stanislaw, che evidenzia, proprio in Svevo, il modello e i tratti del protagonista maschile dell’Ulisse, Leopold Bloom.

Sergio Sconocchia

Salvatore Quasimodo: L'eredità Dei Classici E La Funzione Del Poeta Nel Mondo Moderno

Sergio Sconocchia

Come riconosce la critica, per l'attribuzione del premio Nobel¹ e per il successo definitivo di Quasimodo ha avuto un peso determinante soprattutto la sua produzione successiva al 1940: un progressivo impegno civile e sociale, una accessibilità che la produzione ermetica non aveva avuto e un ritorno ai temi più cari: la Sicilia, la memoria e la nostalgia dell'isola, il mito, che lo spingono ad una nuova ricerca formale e all'accoglimento intenso e commosso di quella che Quasimodo ha sentito sempre come la ricchezza più preziosa cui ricollegarsi: l'eredità dei classici.

Nel 1942, con Mondadori, esce *Ed è subito sera*, la prima raccolta antologica definitiva delle poesie dei volumi fino ad allora editi, comprendente anche le poesie scritte dal 1938 in poi.

Accanto a ricordi pascoliani, dannunziani e ad echi – anche se più sfumati, presenti e vivi – di Leopardi e della lezione del Verga, emerge già la tendenza a riprendere immagini, ricordi, motivi della Sicilia, da cui Quasimodo è lontano, dal 1919, richiamata con amore e immagini classiche. All'isola, emblema di una felicità

1 In data 10 dicembre 1957. La candidatura era stata avanzata da Francesco Flora e Carlo Bo. Questa è la motivazione del premio: «for his lyrical poetry, which with classical fire expresses the tragic experience of life in our own times». («per la sua poesia lirica, che con ardente classicità esprime la tragica esperienza della vita dei nostri tempi». Un conferimento che non poteva non suscitare polemiche, anche aspre, in alcuni ambienti letterari.

perduta, si contrappone la condizione del presente esilio, in cui Quasimodo è costretto a vivere (cfr. *Vento a Tindari*).² Attraverso la rievocazione del passato si fa strada un'angoscia esistenziale, in tutta la sua pena.

Spesso, nella raccolta, una aderenza realistica si fonde con la chiarezza classica della scrittura.

Sia sufficiente, per *Acque e terre* (1920-1929), richiamare un solo esempio, paradigmatico, *Ed è subito sera*, del 1930:

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da raggio di sole:
ed è subito sera.

La critica richiama *solo*, *trafitto*, e *ed è subito sera*. Ancora il rapporto analogico *trafitto* – *raggio*, e *sole* – *sera*. Ma c'è qualche cosa di più autentico e classico, c'è *trafitto da raggio di sole*. Dietro questo verso c'è un ricordo di Sofocle, *Antigone*, nell'attacco della parabasi del coro: *Raggio di sole!*...³

Erano seguite (anni 1930-1942), altre raccolte, con *Oboe sommerso* (raccolta di liriche ermetiche edita nel 1932 a Genova) e *Erato e Apollion* (1935),⁴ raccolte che oggi, per la critica, rappresentano sempre più concordemente una adesione alla scuo-

2 Lirica composta dopo il trasferimento, nel 1926, a Reggio Calabria, incentrata sulla località vicino a Patti: « Tindari, mite ti so / fra larghi colli pensile sull'acque / dell'isole dolci del dio, / oggi m'assalì / e ti chini in cuore [...] Aspro è l'esilio, / e la ricerca che chiudevo in te / d'armonia oggi si muta / in ansia precoce di morire; / e ogni amore è schermo alla tristezza, tacito passo nel buio / dove mi hai posto / amaro pane a rompere [...] ».

3 Cfr. v. 100: «Raggio di sole, luce più bella tra quelle / che apparvero prima su Tebe dalle sette porte, / infine tu giungi, occhio dell'aureo giorno [...]». Quasimodo ha pubblicato, della tragedia, una traduzione, ma nel 1947.

4 In *Apollion* sono celebrati Apollo, dio del sole, ma cui sono anche legate le Muse e quindi la creazione poetica, resa dolorosa dalla distanza dalla sua Sicilia e Ulisse, l'esule per eccellenza.

la ermetica, anche se, secondo certa critica, piuttosto esteriore.⁵

Con *Nuove poesie* (1936-1942),⁶ Quasimodo ritorna all'equilibrio lirico di *Acque e terre*.

È ancora vivissimo il ricordo dell'isola, ma si sente un'inquietudine nuova, il desiderio di uscire dalla propria solitudine. Alla lirica rarefatta degli anni giovanili subentra un linguaggio più comprensibile, con ritmi più ampi e distesi. Si ha un uso più frequente dell'endecasillabo.

A questa nuova prospettiva di poesia ha contribuito un'opera che suscitò scalpore, la traduzione dei *Lirici greci* del 1940. Traduzione splendida e subito famosa, con la prima prefazione di Luciano Anceschi, per le edizioni di Corrente, rivista di fronda nei confronti dell'allora imperante regime fascista, con interessi prevalentemente rivolti alle arti figurative.

Il traduttore, secondo Quasimodo, deve riproporre, dei classici, la più vera, intima voce poetica. Relativamente allo scalpore suscitato dalla traduzione dei suoi *Lirici greci*, Quasimodo scrive: «Per un accostamento più verosimile a quei poeti dell'antichità che, affidati alle avventure di versificazione anche di grecisti insigni, sono arrivati a noi con esattezza di numeri, ma privati del canto».⁷

Eppure, a queste traduzioni, Quasimodo era giunto attraverso un percorso lungo e sofferto, sostenuto da amore per la Sicilia, per i classici, letti e conquistati con amore unico, nutrito di sacrifici, rinunce, veglie notturne, lui che veniva da studi tecnici e scientifici.

5 Secondo parte della critica l'Ermetismo è stato, per il poeta, una stagione incerta, quasi un equivoco, tanto da essere definito addirittura 'equivoco ermetico'. Si pensi a versi come: «Un oboe gelido risillaba / gioia di foglie perenni / non mie, e smemora [...]»

6 Tra le liriche più significative di *Nuove poesie*: *Ride la gazza, nera sugli aranci*; *Strada di Agrigento*; *Che vuoi, pastore d'aria?* *Cavalli di luna e di vulcani*.

7 La dichiarazione, celebre, è del 1939. Si vedano anche, *infra*, altre riflessioni molto importanti di Quasimodo.

Nato a Modica⁸ nel 1901⁹. Dal 1908 il padre viene trasferito a Messina, proprio nei giorni che seguono il terremoto e il maremoto del 28 dicembre: la famiglia è costretta a lungo ad adattarsi a vivere in un carro merci fermo su un binario morto della stazione. Il poeta evoca quel periodo nella lirica *Al padre*, nella raccolta *La terra impareggiabile*, del 1958, in occasione dei 90 anni del padre e dei 50 dal terremoto di Messina¹⁰.

Nonostante tutto a Messina, dal 1908 al 1919, forse con l'intervallo di un soggiorno a Palermo, Quasimodo completa gli studi medi: consegue il diploma di Istituto tecnico. Amplia le sue letture, pubblica le prime prove di poesia su giornali di provincia.

Dal 1919 (secondo altre fonti dal 1921) si trasferisce a Roma, dove si iscrive a Ingegneria, al Politecnico; ma, per le condizioni economiche precarie, deve smettere gli studi.¹¹ Ma il periodo romano è importante. Quasimodo studia – nelle ore di libertà e la

8 Attualmente provincia di Ragusa, ma fino al 1926 provincia di Siracusa: questo spiega perché, in molte biografie, si legge spesso “Modica in provincia di Siracusa”.

9 La pronuncia originaria del nome era Quasimòdo. La nonna paterna, Clotilde Papan-dreu, era figlia di profughi greci originari di Patrasso. Questo legame con la Grecia può aver influito sulle prospettive culturali del poeta, così come l'affetto profondo che lo lega alla Sicilia, su cui tanta ascendenza, da sempre, ha esercitato la cultura ellenica. Il poeta vive l'infanzia, a causa dei continui trasferimenti del padre, capostazione delle ferrovie, in luoghi diversi, Roccalumera, Cave d'Ispica, Gela, Acquaviva, Trabia, Palermo.

10 «Dove sull'acqua viola / era Messina, tra fili spezzati / e macerie tu vai lungo binari / e scambi col tuo berretto di gallo / isolano. Il terremoto ribolle / da tre giorni, è dicembre d'uragani / e mare avvelenato. Le nostre notti cadono / nei carri merci e noi bestiame infantile / contiamo sogni polverosi con i morti / sfondati dai ferri, / mordendo mandorle / e mele disseccate a ghirlanda [...] Il tuo berretto di sole andava su e giù / nel poco spazio che sempre ti hanno dato [...] / Quel rosso sul tuo capo era una mitria, / una corona con le ali d'aquila [...]». Alla madre, invece, Q., in *Lettera alla madre*, così si ricorda: « [...] quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto e alcuni versi in tasca [...] »

11 Per vivere comincia a lavorare, con diversi cambi di attività (dapprima in uno studio di ingegneria, poi anche come commesso alla Rinascente, in seguito come commesso in un negozio di ferramenta). Vive in povertà con Bice Donetti.

notte – il greco e il latino con la guida di Monsignor Rampolla del Tindaro.¹² Con l'amore dei classici si impadronisce di queste due lingue al punto di pubblicare, nel 1940, la traduzione dei *Lirici greci* di cui si è detto. Poi verranno altre traduzioni celebri (vd. *infra*). Altre tappe della vita di Quasimodo: nel 1926 è a Reggio Calabria;¹³ nel 1929 è invitato a Firenze da Elio Vittorini, che di Quasimodo aveva sposato la sorella, che lo introduce nell'ambiente letterario: a Firenze conosce Alessandro Bonsanti, Gianna Manzini, Eugenio Montale.

Le altre tappe, con relativi mutamenti di sede, si susseguono in modo piuttosto incessante.¹⁴

Nel 1941 è chiamato “per chiara fama” a ricoprire la cattedra di Letteratura italiana presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano: terrà questo insegnamento fino al 1968, anno della pensione, ma poi anche della morte a Napoli.

Pur essendo dichiaratamente antifascista, non prende parte attiva alla Resistenza.¹⁵ Negli anni 1943-1945, traduce, tra bombardamenti e rischi di persecuzioni da parte del regime, lavori che usciranno dopo la Liberazione: *Il Vangelo secondo Giovanni*, Milano, Gentile, 1945; dall'*Odissea*, 1946; *Edipo re*, 1947; *Ecuba e Eracle* di Euripide; *Canti di Catullo*, 1955; Virgilio, *Il fiore delle “Georgiche”*,

12 Fratello, come sembra certo, del Prof. Federico Rampolla del Tindaro, già insegnante di italiano del poeta all'Istituto tecnico di Messina; ma, anche e soprattutto, pronipote omonimo del cardinale Rampolla del Tindaro, Segretario di Stato di Papa Leone XIII.

13 È assunto come «geometra straordinario» dal Ministero dei Lavori pubblici e assegnato poi all'Ufficio del genio civile di Reggio Calabria.

14 Nel 1940, mentre lavora alla traduzione dei *Lirici greci*, è assunto, per interessamento di Cesare Zavattini, a «Tempo»: per questo settimanale scrive molte delle sue recensioni a spettacoli teatrali: vd. *infra*, cenni al Teatro di Quasimodo.

15 Viene tuttavia denunciato nel 1944 sulla «Voce Repubblicana» dalla spia fascista che dirige il periodico. A questo delatore, Quasimodo troverà modo di indirizzare più tardi la lirica *Parole a una spia*, nella raccolta *Dare e avere*.

Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942;¹⁶ *Il Fiore dell'Antologia Palatina*, del 1958; *Antonio e Cleopatra* di W. Shakespeare, liriche di Pablo Neruda e anche altre opere. Una minuta di lettera del 1943 parla di una «Storia della letteratura greca» proposta a Quasimodo da Mondadori Editore. Da ricordare anche la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui brillano i miti di Proserpina, Aretusa e altri miti legati alla sua Sicilia. Da questo momento le traduzioni di classici, anche moderni, di Quasimodo non si contano più.

Nel 1948, morta Bice Bonetti, sposa la ballerina Maria Cumani, da cui avrà il figlio Alessandro.

La polemica a favore di una traduzione che imiti lo spirito, l'anima di un'opera, non tanto la lettera,¹⁷ i fatti tecnici, per una "filologia poetica, antiaccademica" continua con la traduzione delle *Georgiche*, con lo scritto *Traduzioni dai classici* (1945), nei *Saggi delle nuove traduzioni di Shakespeare*: «Imitare vuol dire qui compiere lo stesso lavoro del poeta originale»; «imitare (è verbo leopardiano) [... è] "rifare" quell'equilibrio nella propria lingua.».

Nel 1960 gli sarà concessa la laurea in lettere *honoris causa* dall'Università di Messina; nel 1967 l'Università di Oxford gli conferisce la laurea *honoris causa*,

La mitizzazione della Sicilia, ancora più che in *Acque e terre*, assume una dimensione e un senso che vanno ben oltre l'esperienza biografica: è un'isola - mito - Paradiso perduto, che si oppone come momento alternativo alla sofferenza del vivere, alla successione dei giorni, al "male di vivere". In *Una poetica* (1950),¹⁸ scrive:

La mia siepe è la Sicilia; siepe che chiude antichissime civiltà e necropoli e latomie e telamoni spezzati sull'erba e cave di salgemma e zolfare e donne in pianto

16 Poi Milano, Gentile, 1944; Milano, A. Mondadori, 1957.

17 Si ricordi il giudizio famoso del 1936: «per un accostamento più verosimile a quei poeti dell'antichità che, affidati alle avventure di versificazione anche di grecisti insigni, sono arrivati a noi con esattezza di numeri, ma privati del canto.»

18 A p. 277.

da secoli per i figli uccisi, e furori contenuti o scatenati, banditi per amore o per giustizia.

Quasimodo dà voce al dolore dell'uomo: alla 'crisi dell'uomo moderno'. Il poeta tende a ritornare alla forme metriche tradizionali e cerca di fondere la ricerca della memoria con una esigenza di essenzialità. Al rigore espressivo fa riscontro una figurazione del mondo nella quale sono coniugati felicemente la lezione degli antichi e quella dei moderni.

Dopo la caduta di Fascismo e Nazismo, nel dopoguerra, Quasimodo pubblica alcune raccolte di liriche: nel 1947, *Giorno dopo giorno*;¹⁹ *La vita non è sogno*, nel 1949: di questa seconda raccolta non si possono non ricordare, da *Lamento per il Sud*, alcuni versi, a tutti noi cari:²⁰

[...]

Più nessuno mi porterà nel Sud.

E questa sera carica d'inverno
è ancora nostra, e qui ripeto a te
il mio assurdo contrappunto
di dolcezze e di furori
un lamento d'amore senza amore

19 Ricorderei per queste liriche *Alle fronde dei salici*, del 1947, *Giorno dopo giorno*, Milano, agosto 1943, ancora del 1947.

20 C'è il suo male di vivere e il suo rimpianto: il Sud, cantato come luogo di ingiustizia, in cui il sangue continua a macchiare le strade. Da un punto di vista espressivo e formale, in realtà, la situazione è un po' complessa. Ai nuovi tempi civili talora si accompagna un linguaggio nuovo, altre volte riemergono anche moduli che avevano caratterizzato la sua produzione ermetica. Altra lirica commovente e spesso ricordata è *Lettera alla madre*: «Mater dulcissima, ora scendono le nebbie [...]»

Seguono le raccolte *Il falso e vero verde*, nel 1956, *La terra impareggiabile*, che esce nel 1958,²¹ poi l'ultima, *Dare e avere*, del 1966.²²

Una parte dei critici riscontra, tra le prime raccolte, ad es. *Acque e terre* e *Nuove poesie* da un lato, e le raccolte successive al dopoguerra dall'altro, una linea di continuità. Secondo altri studiosi, invece, si avvertono, tra la prima stagione poetica e il periodo della poesia 'impegnata', delle differenze. L'esperienza della guerra ha apportato una maturazione, un'attenzione più intensa ai problemi dell'uomo del nostro tempo, con le sue sofferenze e la sua crisi. Quasimodo scrive:²³ «L'uomo vuole la verità dalla poesia, quella verità che egli non ha il potere di esprimere e nella quale si riconosce [...]».

Il 7 dicembre del 1954 il poeta leggerà, al teatro Eliseo di Roma il suo celebre *Discorso sulla poesia*.²⁴

Dopo gli anni della guerra, la poesia, espressione che muta con il variare delle situazioni storiche, ha subito, in Italia, mutamenti profondi. Così, dopo il 1945, l'Ermetismo non è più possibile: adesso non si può più giocare «con le ombre in pure forme d'arte», poiché «la poesia è l'uomo». In modo analogo, mentre la poesia del periodo precedente alla guerra era soprattutto 'monologo', la poesia del dopoguerra deve tendere necessariamente al 'dialogo'. Il poeta autentico, secondo Quasimodo, è quello «che non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente». Quasimodo scrive in *Discorso sulla poesia*: «Rifare l'uomo, questo è il problema».

21 La Sicilia è ancora luogo mitizzato, ma anche memoria di eventi tragici, come il terremoto di Messina.

22 Quasimodo sente la raccolta come una specie di bilancio della propria esperienza poetica e umana. Ma, accanto a pensieri sulla vita molte liriche affrontano, in modo piuttosto esplicito, il tema della morte, con accenti intensamente lirici.

23 *L'uomo e la poesia*, 1946.

24 Sarà edito poi anche in rivista e ancora in appendice alla raccolta successiva di poesie, *Il falso e il vero verde*, del 1956.

Il tema dell'esilio dai luoghi e dai miti della sua Sicilia ha significazione del dolore dell'uomo. Quasimodo non indulge, certo, alla dimensione di ansia metafisica, ad es. di Montale, ma si abbandona tuttavia ad una condivisione del dolore degli altri uomini, della crisi dell'uomo dei nostri tempi.

Su queste posizioni è Carlo Bo²⁵. Soprattutto in questa stagione del dopoguerra il poeta scopre

che la poesia non doveva restare nelle vesti della compiacenza sentimentale ma era fatta per assumere una responsabilità diversa, soprattutto per rispondere alla storia degli uomini [...] il primo Quasimodo si muoveva più facilmente negli anni dell'ermetismo in quanto respirava in un clima di generale partecipazione, domande e risposte erano più facili per tutti: le cose cambiarono con la fine della guerra, quando quel clima di comune incantesimo si spezzò violentemente. Quasimodo allora avvertì che sarebbe stato inutile riprendere quel filo di canto e adattarlo agli avvenimenti, di qui il suo arresto, quella sua contrazione. In conclusione, Quasimodo – come del resto altri testimoni del suo tempo – sentì che la poesia non era più disponibile come dato d'evasione e che per sopravvivere avrebbe dovuto inventare un altro abito, trovarsi da un'altra parte [...] Quasimodo sentì che bisognava dare non tanto dei nuovi contenuti quanto dei contenuti aperti verso l'*immagine dell'uomo* [...] in realtà tale operazione – sia pure sotto altri nomi – era cominciata assai prima, fin da quando scoprì e tradusse i lirici greci. [...] con i greci Quasimodo aveva al contrario cominciato il suo viaggio verso l'antica patria. [...] Non è stato il solo scrittore siciliano a tenere dei rapporti di «dare e avere» con la sua terra: lo ha fatto Vittorini, lo ha fatto perfino Brancati, soprattutto lo ha fatto poi il Lampedusa. Ma Quasimodo è stato quello che l'ha fatto in maniera più segreta e nello stesso tempo più tenace, più ostinata. È stato un ritorno che è durato fino al giugno del 1968²⁶ e ha conosciuto le strade più diverse (valgano come esempi tutti i volumi delle traduzioni. Tradurre non era un mestiere o – al più – è stato un mestiere di appro-

25 In SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi. Prefazione di Carlo Bo. Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 1974 (1971), Prefazione, pp. XIV-XVIII. I corsivi sono dello scrivente. Da questo volume sono citate le liriche e i passi di Quasimodo riportati.

26 Anno della scomparsa del poeta.

fondimento. Tradurre gli dava da vivere e gli dava il senso del diverso, del più consistente, del vero concreto) [...] Quando Quasimodo ha cantato il padre, la madre, quando ha ricantato le immagini della sua terra ha raggiunto la piena maturità, il poeta si è placato nell'*uomo*.
Quale *uomo*? [...]

In tal modo ci spieghiamo come il suo mondo a poco a poco si sia animato, sia cresciuto, sia diventato più profondo e perché all'estenuazione di *Ed è subito sera* si contrapponga la secca concretezza delle rare liriche degli ultimi anni. Il silenzio tumultuoso dell'ermetismo (di cui Quasimodo non fu che un compagno di viaggio) nel giro di trentacinque anni era stato profondamente mutato e conosciuto, nel senso che aveva trovato nell'*uomo* il punto cardinale.

Secondo Bo, Quasimodo nascondeva la parte migliore di sé e quel suo modo di *ricanement* non era che un segno di timidezza. Quasimodo è divenuto così non un poeta 'puro', come tutte le suggestioni critiche avrebbero fatto credere, ma un poeta «nudo», «un poeta che corrisponde senza alterazioni o camuffamenti a quello che era *l'uomo*».

Altra analisi approfondita sulla poesia di Quasimodo è quella di Gilberto Finzi.²⁷

Si possono rintracciare nell'itinerario poetico di Quasimodo momenti diversi:²⁸ «Altre sono le "date" di Quasimodo, altra la sua formazione». Questa ha risentito certo della lezione di Pascoli e D'Annunzio; innovativa all'interno della tradizione poetica italiana, si è aperta a suggestioni di modernità sull'esempio della sperimentazione ermetica di Ungaretti-Montale, con concessioni a certo simbolismo di stampo *parnassiano* ed è restata infine italica o italiota o magno-greca per la suggestione, il ricordo e il modello rappresentato dai grandi miti greci e siciliani. Un mito che per il poeta, rappresenta ritornare alle radici, a ciò che di più autentico la cultura offre.

27 G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia ...* cit., pp. XXI – XLV.

28 Vd. p. XXII.

Il mito è uno dei motivi dominanti: l'orgasmo panico della lirica degli inizi; certa religiosità orfica; il tema dell'esilio e dell'esclusione; la lirica dell'io; il senso della solitudine esistenziale; poi la successiva epica sociale.

Quasimodo è affascinato dalle suggestioni di Ermetismo, di certo Decadentismo, ma c'è in lui la convinzione intima che la prima luce della poesia italiana sarebbe Petrarca e la norma poetica sarebbe rappresentata da Leopardi: la dimensione lirica più naturale e originaria è per tutto l'arco della sua produzione, una "classicità moderna": «per spazi colori suoni»²⁹, per una ricerca e una determinazione che lo riportano, come dimensione naturale narrativo-epica all'adozione, per larga parte della sua produzione, dell'endecasillabo libero della nostra traduzione poetica.

Con la fine della guerra, infatti, il poeta tende a spostarsi dalla pietà per se stesso, individuale, alla *pietas* per tutti gli uomini. Al monologo tende a subentrare una sorta di "poesia corale", di dialogo. Una tendenza ad una poesia sociale che si concretizza in tematiche, misure, sentimenti nuovi dell'anima. Si rileggano certe dichiarazioni:³⁰

[...] il mito anzitutto; l'orgasmo panico degli inizi, la religiosità orfica; il tema dell'esilio e dell'esclusione; la lirica dell'io, narcisistica epica dell'individuo e della solitudine esistenziale; la seguente epica sociale o il suo tentativo riformulato nell'epico lirico come categoria «media» della poesia quasimodiana; i luoghi i tempi reali di questa «civiltà» a sua immagine e somiglianza: Sicilia, Milano – infanzia, esilio – età dell'oro, caduta – provincia, continente – e poi i falò dei Navigli, miseria degli umiliati e offesi della terra, la «ricostruzione dell'uomo frodato dalla guerra» –; i luoghi i tempi mitici della sua immagine letteraria dell'uomo e del mondo: greicità derivata e mimetica – Sicilia di storia mitizzata – età dell'oro poetica – traduzioni letterarie – viaggi all'estero del dopo-guerra – .

29 Vd. ancora Finzi cit., p. XXV.

30 Vd. p. XXIX.

La poesia di questi anni tende a trasformarsi in epico-lirica. La storia dell'*Uomo del mio tempo* (in *Giorno dopo giorno*) ci riporta ad un quadro pessimistico di insicurezza, paura, guerra continua.

Quasimodo scrive:³¹ «L'uomo vuole la verità dalla poesia, quella verità che egli non ha il potere di esprimere e nella quale si riconosce [...]». E ancora:

La posizione del poeta non può essere passiva nella società: egli "modifica" il mondo, abbiamo detto. Le sue immagini forti, quelle create, battono sul cuore dell'uomo più della filosofia e della storia, La poesia si trasforma in etica [...] Un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente.

In *Poesia contemporanea* (1946)³², scrive:

Ogni poeta [...] Si riconosce non soltanto dalla sua voce ritmica o interna ma soprattutto dal suo linguaggio, da quel particolare vocabolario e da quella sintassi che ne denunciano la «personalità» attraverso una determinazione spirituale. [...] (p. 267) io non credo alla poesia come «consolazione» ma come moto a operare in una certa direzione in seno alla vita, cioè «dentro» l'uomo. Il poeta non può consolare nessuno, non può «abitare» l'uomo alla idea della morte, non può far diminuire la sua sofferenza fisica, non può promettere un eden, né un inferno più mite [...]

Ancora in *Poesia contemporanea*, a conclusione del saggio,³³ scrive:

Rifare l'uomo. Questo il problema capitale. Per quelli che credono alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle «speculazioni» è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno.»

31 *L'uomo e la poesia*, 1946, in SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia ...* cit., p. 275.

32 Da *Discorsi sulla poesia*, ibid., pp. 265-267.

33 Ibid., p. 272.

In *Discorso sulla poesia*³⁴:

Ma la letteratura «si riflette», mentre la poesia «si fa» [...] La voce di Omero esiste prima della Grecia, e Omero «forma» la civiltà della Grecia. «La storia delle forme come storia della parola» non esaurisce poi, anche quando fosse compiuta, la storia dei poeti. Il poeta è un uomo che s'aggiunge agli altri uomini nel campo della cultura, ed è importante per il suo «contenuto» (ecco la grave parola) oltre che per la sua voce, la sua cadenza di voce (subito riconoscibile se imitata).

Ancora' in *Discorso s. p.*,³⁵ Quasimodo richiama le sue stesse parole, da *La poesia* contemporanea, del 1946:

La ricerca d'un nuovo linguaggio coincide, questa volta, con una ricerca impetuosa dell'uomo. In sostanza, la ricostruzione dell'uomo frodato dalla guerra, quel «rifare l'uomo» a cui accennavo, appunto nel 1946, non in senso moralistico, perché la morale non può costituire poetica. Un nuovo linguaggio poetico, quando ancora un altro sta per raggiungere la sua maturità, presuppone una violenza estrema [...]

Quasimodo parla di “poesia sociale”, soprattutto in Dante, ma anche in Leopardi.

Vorrei chiudere con un giudizio importante ancora di Carlo Bo:³⁶

Quasimodo non l'ha mai detto, forse non ne ha avuto il coraggio (quell'uomo così orgoglioso era ben timido), forse ha avuto paura di ostentarlo [...] Dietro la scena del «poeta», si ha l'impressione che il problema dibattuto nell'intimo sia stato un altro e di ben altro peso.

Il libro che entra a far parte di una collana «immortale» ci dirà col tempo se avevamo ragione.

Vorrei fare un ultimo riferimento – ma ormai il tempo stringe

34 Discorso qui riportato ancora da *Discorsi sulla poesia*, in SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia ...* cit., p. 284.

35 Da *Discorsi sulla poesia*, ivi, p. 285.

36 *Prefazione*, cit., p. XVIII.

– ad un aspetto importante dell’opera critica di Quasimodo, gli *Scritti sul teatro*: ne ho trattato di recente in una Tavola rotonda a Palermo, nell’aprile 2017.

Ci sono due opere importanti al riguardo. La prima è un libro di Quasimodo stesso, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961; la seconda, più ampia e completa è a cura del figlio di Quasimodo, Alessandro, *Salvatore Quasimodo. Il poeta a teatro*, a cura di A. Quasimodo, con introduzione di Roberto De Monticelli e una premessa dell’autore.

L’esperienza di Salvatore Quasimodo viene da dodici anni di critica teatrale, soprattutto da recensioni su “Omnibus” e poi su “Tempo”. Come scrive l’autore stesso, nella *Introduzione* a questo secondo volume, *Teatro come specchio*, p. 75, la sua è soprattutto «una critica del testo, cioè della validità letteraria, al di là di ogni concezione teatralmente meccanica affidata all’attore e al regista».

Quasimodo conosce molto bene il teatro e spazia, con osservazioni molto appropriate, dal teatro classico a quello rinascimentale, da Shakespeare al teatro italiano, europeo e americano contemporaneo.

Tra le osservazioni interessanti da ricordare: Quasimodo sottolinea sempre nei drammi ad es. il rispetto delle cosiddette “unità di tempo e di luogo” o ne richiama le “violazioni”.

Corrado Alvaro, uomo mediterraneo e intellettuale europeo del Novecento

Paola Radici Colace

È strano vedere come l'epiteto di 'calabrese', solitamente associato al nome di Corrado Alvaro, tenda a racchiudere in maniera riduttiva, all'interno della sua terra, in una provincialità di seconda serie, un personaggio al quale, nonostante sia stato fra le più importanti personalità del mondo letterario del '900 su una ribalta internazionale, i suoi stessi correghionali non vogliono riconoscere, per una sorta di gelosia, una dimensione più ampia rispetto a quella dell'ambito territoriale in cui lo scrittore è nato.

Raramente chi si occupa di Alvaro in Calabria, oltre a utilizzarne il nome per ricavare finanziamenti a livello locale e regionale o per intestare campi sportivi, fondazioni e scuole, pone l'accento sulle importanti, diverse e continue esperienze che sin dalla prima formazione hanno portato questo intellettuale in ambienti lontani dalla Calabria, lontani dall'Italia e lontani anche dall'Europa.

Scrittore, sceneggiatore, abile diarista, critico di teatro, inviato per i più importanti quotidiani italiani, finissimo traduttore, Alvaro, inserito sin dalla prima formazione nello scenario dell'alta borghesia romana, è stato invece una personalità culturale di respiro europeo, portato dalla sua professione di giornalista a vivere e lavorare nelle più importanti capitali del vecchio continente (Svizzera, Francia, Grecia, Germania) e ad oltrepassarne i confini, come inviato speciale in Russia,¹

¹ *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, Milano, Mondadori, 1935; (ristampato col titolo *Viaggio Russia*, Firenze, Sansoni, 1943; con il tit. *I maestri del diluvio. Viaggio Russia*, prefazione di M. Flores, Milano, Memoranda, 1985. Vd. anche F. Tusciano, *Alvaro tra Calabria e Russia. Tradizione e traduzione*, in A. Giannanti-A.M.

Turchia,² Medio Oriente:³ una dimensione cosmopolita vivamente ricercata dal “cronista curioso degli usi, dei costumi, del modo di pensare di popoli a lui sconosciuti”,⁴ ma anche intellettuale caratterizzato dall’irrequietezza assai diffusa nella cultura italiana del ventesimo secolo, ansiosa di allargare il suo respiro provinciale, di vivere le avventure del pensiero europeo, di partecipare alle esperienze decadenti dell’arte e della poesia.

Moraci (curr.), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Atti del Convegno Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 Settembre 2001, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2006, pp.

- 2 *Viaggio in Turchia*, Milano, Treves, 1932 (ristampato con prefazione di M. Fortunato, Vibo Valentia, Monteleone, 1995).
- 3 Alvaro, che lasciò la Calabria già dal 1905 per compiere gli studi liceali nel collegio gesuita di Villa Mondragone a Frascati, si trasferì a Roma negli anni Venti, dove visse fino alla sua morte. Da lì, quasi un *medium* tra la Calabria e l’Europa, partiva per i suoi viaggi per il mondo. Queste le principali tappe della sua vita:
 - collaborazione come redattore a *Il Resto del Carlino*, a Bologna;
 - collaborazione (dal 1919), a *Il Corriere della Sera*, a Milano;
 - incarico (dal 1921) di corrispondente da Parigi de *Il Mondo* di Giovanni Amendola;
 - collaborazione (dal 1927) a *La Stampa* di Torino;
 - trasferimento, nel 1928, a Berlino, dove continua la sua attività di giornalista, colla borando con *La Stampa* e con *L’Italia Letteraria*;
 - viaggio in Turchia nel 1931 e in Russia nel 1935;
 - collaborazione, dal 1937, con la rivista *Omnibus* di Leo Longanesi con diversi articoli sulla Rivoluzione d’ottobre del 1917 e la società sovietica;
 - pubblicazione, nel 1938, di *L’uomo è forte*, un romanzo realizzato dopo il viaggio in Russia del 1935, e che rappresenta una critica del totalitarismo comunista, premiato con il Premio dell’”Accademia d’Italia” per la letteratura;
 - direzione, dal 25 luglio all’8 settembre del 1943, del *Popolo di Roma*, del quale era già stato critico teatrale tra il 1940 e il 1942;
 - incarico, dal primo al 23 marzo del 1943, di primo direttore del Giornale radio nazionale della Rai;
 - direzione, dal 7 marzo al 15 luglio 1947 del quotidiano *Risorgimento* di Napoli di proprietà di Achille Lauro;
 - collaborazione alla rivista «900» di Massimo Bontempelli, sottotitolata come *Cabier d’Italie et d’Europe*: una vetrina di scrittori stranieri appartenenti alle avanguardie letterarie (Joyce, Woolf, Lawrence, Rilke), con Segretari di redazione Corrado Alvaro a Roma e Nino Frank a Parigi.
- 4 C. Salinari, L’arte di Alvaro, «Rinascita», luglio 1956.

È innegabile che la riscoperta dell'Alvaro europeo, opera di italianisti e comparativisti, abbia messo in movimento ricerche sui suoi rapporti con i vari ambienti dell'*intelligenza* europea, permettendo di cogliere i fili che collegano la produzione alvariana al quadro storico-letterario dell'Europa e pervenendo di conseguenza ad una nuova lettura critica di alcuni testi dell'autore.⁵

Emblematiche in tal senso le parole di V. Teti, organizzatore nel 2016 del Convegno Nazionale di studio, dal titolo *Alvaro tra Calabria, Mediterraneo ed Europa*: "Un intellettuale davvero unico nella sua capacità di restare fedele e ancorato a un luogo e insieme nella facilità di aprirsi al mondo, alla cultura esterna, a sprovvincializzare sia le culture regionali che quella nazionale".⁶

E, senza dubbio, sono interessanti le associazioni e i paralleli che, su largo spettro, si possono operare: "La condizione di uomo e scrittore del Sud che Alvaro sperimenta ha implicazioni lunghe, oltre il suo mondo di origine. Analogie e somiglianze con erosioni di altre zone del Mediterraneo. Lo scrittore di San Luca ultima la stesura di *Gente in Aspromonte* in Germania, dove si accosta alla letteratura mitteleuropea, e il suo racconto della fine della civiltà contadina assume i toni alti e nostalgici, dei romanzi di Roth che vive e narra la scomparsa dello *shtetl*, della «piccola città» e del microcosmo degli *Ostjuden*, gli ebrei-orientali dell'Impero austro-ungarico. Una sorta di «fuga senza fine» (come il titolo del famoso romanzo di Roth, ma anche di un testo teatrale incompiuto di Alvaro) accomuna coloro che partono e coloro che restano".⁷

5 Si vedano in particolare, oltre alla sua produzione giornalistica legata ai suoi viaggi in numerosi paesi d'Europa, i romanzi "L'uomo nel labirinto", "L'uomo è forte", e l'opera teatrale "Lunga notte di Medea".

6 Il Convegno è stato organizzato il 16 Novembre 2016.

7 V. Teti, *Corrado Alvaro*, in «Doppiozero», 16 Novembre 2016 (<http://www.doppiozero.com/materiali/corrado-alvaro>); vd. anche V. Teti, *Il viaggio (di ritorno) di Corrado Alvaro*, in «Corriere della Calabria», 15 novembre 2016, (<https://www.corrieredellacalabria.it/cultura-e-spettacoli/item/51768-il-viaggio-di-ritorno-di->

Con il presente contributo intendiamo comunque prescindere da quella che può essere definita un'operazione, pur sempre nobile, di *Quellenforschung*, cioè di presenza di echi, rapporti, richiami tra la produzione di Alvaro e il più ampio panorama della letteratura europea, e dimostrare invece che Alvaro non è un «europeo nato nel Sud»,⁸ ma è uno scrittore che, partendo dal Sud in cui è nato, spostando la stessa metodologia di analisi e studio ai luoghi in cui si è poi trovato a vivere, ha dato inizio alla definizione del senso profondo di 'svantaggio' culturale, economico e sociale che, seppur colto da lui per la prima volta nella Calabria aspromontana, Alvaro ha dimostrato non essere esclusivo di questo luogo, ma si ritrova in tante aree dell'Europa e del mondo.⁹

È proprio questo andamento pendolare tra la “sua capacità di restare fedele e ancorato a un luogo” e la sua “facilità di aprirsi al mondo, alla cultura esterna, di sprovvincializzare sia le culture regionali che quella nazionale, che egli non vede separate”,¹⁰ a permettere ad Alvaro di coniugare le grandi correnti letterarie (anche grazie alla sua intensa opera di traduttore)¹¹ e le suggestioni euro-

corrado-alvaro/): “Per Alvaro, le culture locali, i paesi, i pensatori meridionali sono parte integrante di un contesto a un tempo nazionale, mediterraneo ed europeo (sono illuminanti, a questo proposito, le analogie e il dialogo tra l'Alvaro che racconta la fine della civiltà contadina e il Roth che descrive la fine dell'impero austro-ungarico e della civiltà dello shtetl, della “piccola città” e del microcosmo degli Ostjuden, gli ebrei-orientali)”.

8 Vd. S. Negro, *Il giornalista*, in C. Bernari (cur.), *Omaggio a Corrado Alvaro*. Supplemento al bollettino del sindacato nazionale scrittori, Roma 1957, p. 47.

9 La vasta e vivace conoscenza, da parte di Alvaro, di altre culture e di altre politiche, è visibile sia negli articoli di giornale, sia nella più vivace delle sue esperienze di scrittura, la novellistica.

10 V. Teti

11 Questi i titoli delle traduzioni di Alvaro: *Novelle russe* (antologia), I-II, Milano, Quintieri, 1920; F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, Milano, Quintieri, 1921; F. Sologub, *Il piccolo diavolo*, Milano, Quintieri, 1921; H. de Balzac, *Le sollazzevoli historie*. Terza decina, Roma, Formiggini, 1928; P. L. Courier, *Pamphlets*, Roma, Formiggini, 1928; W. Scott, *Waverley*, Milano, Mondadori, 1934 C. Morgan, *La fontana*, Milano,

pee vissute da giornalista corrispondente con le sue forti radici culturali.¹²

Le riflessioni di natura sociologica, antropologica e politica prodotte da questo singolare *milieu* meritano di essere ancora studiate ed approfondite.

Al di là delle definizioni che fanno di Alvaro lo stereotipo del radicamento al paese natìo o il protagonista di una oscillazione tra provincialità ed internazionalità, “con il cuore in Calabria e lo sguardo rivolto all’Europa”,¹³ va innanzitutto sottolineato che uguale è la spinta che muove lo scrittore a scoprire il mondo, vicino o lontano che sia. Una spinta che si può descrivere con le parole con cui lo stesso, nel racconto *Una sera a Avignone*, dice di muovere alla scoperta di una città sconosciuta: “quando arrivavo in una città nuova, anche strana, m’ero appena ristorato che subito uscivo senza guida, senza pianta della città, senza meta, e andavo alla ventura. Molta della mia giovinezza è stata questa esplorazione di città sconosciute”.¹⁴

Mondadori, 1934 (in collab. con L. Babini); M. Webb, *Tornata alla terra*, Milano, Mondadori, 1935; L. Tolstoi, *Racconti e ricordi*. Raccolti e illustrati dalla figlia Tatiana, Milano, Mondadori, 1935; F. De Rojas, *La Celestina*, I-II, a cura e con introd. di C. A., Milano, Bompiani, 1943 (con introd. di F. Capecchi, Firenze, Sansoni, 1966; introd. di C. Segre, Milano, Bompiani, 1980; R. L. Stevenson, *Nei mari del Sud*, Roma, Capriotti, 1944; C. Sternheim, *Berlino o il «juste milieu»*, Roma, Capriotti, 1944; *Il Vangelo secondo Marco, Il Vangelo*, introd. di don G. De Luca, note di don E. Bartoletti, Venezia, Pozza, 1947; C. Marlowe, *Edoardo II*, Milano, Bompiani, 1951; W. Shakespeare, *Il cavaliere della luna*, «Sipario», IX, 104 (dicembre 1954), pp. 42-64; L. Stevenson, *L'isola del tesoro*, Bologna, C.E.L.I., 1956 (in collab. con L. Babini).

12 Corrado Alvaro, *L'Aspromonte e l'Europa*, Atti del Convegno su Corrado Alvaro, promosso dal Consiglio Regionale della Calabria in collaborazione con il Lions club e svoltosi a Reggio Calabria il 4/10/11 novembre 1978, Reggio Calabria, Casa del Libro, 1981, p. 261 (il volume è presentato da Umberto Bosco); G. De Matteis, *Calabria come approdo dell'anima nella narrativa di C. Alvaro*, in A. Giannanti-A.M. Moraci (curr.), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit. *supra*, n. 2, pp. 285-295, in particolare p. 291.

13 G. Valente, I cantieri p. 2.

14 A. Bava, S. De Fiore e L. Malafarina (curr.), (*Una sera ad Avignone. Racconto. Biografia, opere, monografie, inediti, bibliografia*, Chiaravalle, Ed. Effe Emme, 1976.

Dal laboratorio aspromontano, nel quale ha costruito la sua metodologia di esplorazione di mali e bisogni, piaghe e miserie, fatalità e rassegnazione, ignoranza e superstizione presenti nel paese natio e nella Calabria, Alvaro ha esportato gli strumenti di studio, impiegati anche per analizzare e studiare i paesi italiani o esteri dove lo portava la sua professione di inviato.¹⁵

E non deve meravigliare se poi l'esplorazione mette in luce analogie strutturali che fanno emergere identità in luoghi spazialmente lontani, come era già accaduto al protagonista del primo romanzo di Alvaro, scritto nel 1921 a Parigi,¹⁶ *L'uomo del labirinto*, al quale i territori attraversati in treno di ritorno al paese natale rimandavano le stesse sensazioni provate nell'infanzia, sicché il viaggio, più che un'occasione di conoscenza, è di fatto un percorso di agnizione, di riconoscimento:

“Anche in quella terra non del tutto sua riconosceva gli aspetti di quell'altra, gli improvvisi odori e i suoni uguali. Nelle pietre delle montagne ravvisava qualche parentela con le altre che aveva veduto nella fanciullezza”.¹⁷

Ne risulta che gli ambienti in cui si collocano le esperienze umane dei derelitti, dei poveri e degli emarginati che Alvaro racconta, finiscono per ricordargli la ruralità selvaggia della Calabria.

In *Caratteri del Lazio*, lo scrittore descrive, in un quadro di infinita povertà e miseria dei tuguri, le dure condizioni di vita delle donne delle borgate laziali, la cui esistenza brutale richiama immediatamente i ricordi dell'infanzia: “le donne che portano pesi, più forti e dure degli uomini; le si ritrova con l'asi-

15 G. De Matteis, *Calabria come approdo dell'anima nella narrativa di C. Alvaro*, in A. Giannanti-A.M. Moraci (curr.), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit. *supra*, n. 2, pp. 285- 295, in particolare p. 291.

16 Il romanzo fu pubblicato a puntate nel 1922 sul neonato periodico “Lo Spettatore” di Corrado Pavolini e nel 1926 in volume a Milano, per i tipi di Alpes.

17 C. Alvaro, *Il mare*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 174.

nello dei romanzi latini, del presepio e dell'Italia meridionale".¹⁸

Ma queste donne sono forti come le mondine che lavorano nelle risaie,¹⁹ forti come le donne di Bagnara²⁰ e le donne di Chiaravalle, che vanno a piedi nudi portando improbabili ceste sulla testa.²¹

Il treno che porta le mondine a lavorare nelle risaie della pianura padana richiama il treno atteso nelle povere stazioni della Calabria dai calabresi in fuga alla ricerca di ventura:²² i finestrini affollati di braccia che si stendono per gli ultimi saluti, in Padania come in Calabria, diventano metafora della comparabilità di situazioni che accomunano il Nord e il Sud d'Italia nello stesso destino di deportazione nella corsa verso il lavoro lontano.²³

Il treno nel Sud è la dimostrazione dell'acquisizione, da parte di Alvaro, della consapevolezza che il viaggio attraversa territori diversi, ma incontra problemi che sono uguali, e il percorso finisce col

18 C. Alvaro, *Caratteri del Lazio*, in *Roma vestita di nuovo*, (Itinerario italiano II), a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1957, p. 128. Vd. anche C. Alvaro, *Le donne che portano pesi*, in *Il nostro tempo e la speranza. Saggio di vita contemporanea*, Milano, Bompiani, 1952, pp. 12-15.

19 C. Alvaro, *Il treno delle mondine*, in *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, p.167 (ora ristampato da Bompiani, Milano 2014, con prefazione di C. Abate).

20 *Donne di Bagnara*, in *Un treno nel Sud*, (Itinerario italiano III), a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1958, p. 139 (ora ristampato con prefazione di V. Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016).

21 *Donne di Chiaravalle*, *Un treno nel Sud*, cit. n. 20, p. 139. Sulle donne alvariane, vd. L. Greco, *Donne alvariane fra mito e realtà*, in «Concertino», I, n. 2, 1 ottobre 1992, pp. 3-4

22 C. Alvaro, *Calabria in fuga*, in *Un treno nel Sud*, cit. n. 20, p. 123.

23 Vd. il blog di Enrico Fierro, *Pd e LeU, per capire la gente del Sud bastava salire su un treno* in *IlFattoQuotidiano.it* / , 7 marzo 2018: "Bastava frequentare qualche treno nei fine settimana (vi consiglio l'Intercity Napoli-Torino) per vedere i volti di quei meridionali che vanno su al Nord a fare i lavori più umili, oppure scegliere uno dei vari terminal bus giù a Lamezia Terme e prendere uno dei tanti pullman che vanno in Germania e portano giovani. Non solo cervelli in fuga, no, ma anche manovali, operai, pizzaioli". Il treno come metafora dell'emigrazione è il tema del romanzo per ragazzi di R. Reggiani, *Il treno del sole*, Milano, Garzanti, 1962.

tracciare una mappa di territori che si lasciano leggere nel comune denominatore di *Sud* del mondo.²⁴

Questa convinzione, che sosteneva già il viaggio ne *L'uomo del labirinto*, rende difficile tracciare una netta demarcazione tra la produzione alvariana di ambientazione calabrese e, ad esempio, le sceneggiature da lui scritte per il cinema, *Terra di nessuno*, *Carmela*, *Noi vivi*, *Addio Kira*, *Resurrezione*, *Caccia tragica*, *Riso amaro*, nelle quali l'azione si svolge in altre parti del mondo, ma è perfusa delle atmosfere del Sud in un filo di continuità che conferma la presenza di una desolazione diffusa a macchie.

Viaggiatore attraverso un'Europa in crisi, che legge ed interpreta attraverso i suoi filtri culturali, Alvaro riconosce in *Cronaca (o fantasia)* del 1934, nella Berlino dove si rifugia tra il 1918 e l'avvento del fascismo i germi che avrebbero causato la rovina dell'Europa e determinato il suo destino di subalternità e di nuovo Sud sullo scacchiere politico del mondo.

È stato il viaggio dei primi anni Trenta in Turchia a rivelare ad Alvaro aree raffrontabili in quel Mediterraneo la cui identità storica determinava nei popoli che vi si affacciavano non solo vicinanza, ma anche somiglianza e familiarità, in un intreccio confuso di etnie, nella derivazione da una cultura che accomuna e nella partecipazione di interessi che dovrebbero portare alla confluenza in una sola identità politica: “stando nel Mediterraneo come in una contrada battuta da anni, tutti popoli intorno ad esso sono come vicini di casa, e per poco, attraverso i loro occhi, quel mare non vi parrà lo stagno di cui parlava Platone”.²⁵

Ed ancora: “Negli uomini dei paesi del Mediterraneo i vizi che li perdettero e le virtù che li portarono in alto sono rimasti prevalenti in ogni individuo; da individuo ad individuo e da nazione a

24 C. Alvaro, *Un treno nel Sud*, (Itinerario italiano III), a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1958, ora ristampato con prefazione di V. Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.

25 C. Alvaro, *Viaggio in Turchia*, Reggio Calabria, Falzea, 2003, p.

nazione difetti e virtù formano quasi una parentela che in tutto il millenario rimescolio della loro storia è rimasta egualmente viva in tutti, come in una famiglia dove si possono osservare i diversi caratteri come allignano dall'uno all'altro. Quattro e cinquemila anni di rapporti, di mescolamenti, di guerre, hanno formato nel mediterraneo un panorama di regioni più che di nazioni, e l'uomo è chiaro, e si riconoscono i pensieri e le reazioni d'ognuno come in un vecchio libro".²⁶

È la frammentazione sociologica di un antico universo, che può essere descritta soltanto ricorrendo al genere letterario della novella,²⁷ e nella quale ad andare scomparendo non è solo la civiltà 'sommersa' descritta in *Ricordo di Calabria*²⁸, ma anche l'Europa del nazismo, già gravida di quella malattia che avrebbe portato alla seconda guerra mondiale.

Il viaggio, importante metafora della esperienza di scrittura di Alvaro, seppur motivato dall'ansia di incontrare un'alterità si con-

26 *Ibid.*

27 Per la scelta da parte di Alvaro del 'narrar breve' come esercizio di stile ed espediente formale ottimale per raccontare il mondo contemporaneo ricco di contraddizioni e pluralità critiche, vd. G. VALENTE *La novella come 'corrispettivo formale' della crisi secondo Corrado Alvaro. Temi, modelli, influenze* In G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobbon (curr.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-7, in particolare p. 2." Mutate le esigenze e gli intenti degli scrittori, il cui compito era ora descrivere il cambiamento, il fluire incessante e inafferrabile della vita e lo straniamento dell'uomo davanti ad esso, la novella si impose come lo strumento perfetto per chi avvertiva che l'unità era perduta, che l'*Erlebnis* era morta".

28 Rando, p. 464. Vd. anche *Vecchio paese di Calabria*, in «La Stampa» del 10 settembre 1926, ora in W. Pedullà (cur.), *Corrado Alvaro. Scritti dispersi (1921-1956)*, Milano, Bompiani, 1995, pp.152-157. Anche qui lo scrittore osserva che la Calabria, «sta vivendo i suoi ultimi anni di vita tradizionale e antica. Quando le generazioni nate nella prima metà del secolo scorso saranno scomparse, di molte tradizioni e modi di vita non rimarranno che labili tracce; alla prossima generazione saranno cancellate del tutto. Già sui treni della costa industriosa dello Jonio i giovani che sono stati a Torino e a Milano si salutano a colpi di ciao e di cerèa, danno in espressioni lombarde e venete» (vd. *Scritti dispersi*, cit., p. 152).

clude, in fondo, con un processo di agnizione che consegna, riesumandole dal profondo, analogie ed identità con il paese natìo e con i tanti paesi che somigliano al paese natìo, e allinea una serie di fotogrammi, dai quali viene fuori un'umanità uguale, nelle sue caratteristiche, sia nella fredda Russia che nella mediterranea Calabria.

Attraversato dal "disagio della contemporaneità",²⁹ dalla lacerazione del "dispatrio", dal "senso di un'avventura europea",³⁰ nel suo percorso di esplorazione Alvaro delinea una mappa geo-sociale del Sud del mondo, di cui fa parte non solo l'Aspromonte, ma l'intera Italia, degradata dal fascismo, tra nazionalismo ed europeismo, in "una finestra aperta sull'Europa, ma in senso provinciale" e ridotta a "manifestazione del complesso di inferiorità della classe media italiana".³¹ Così anche l'Italia diventa Sud, il Sud di quell'Europa dei primi trenta anni del ventesimo secolo, che appare ad Alvaro irta di intime contraddizioni e di pericoli per la stessa civiltà umanistico-liberale alla quale lo scrittore si era educato e avviata a diventare anch'essa periferia, ai bordi, marginale di blocchi più potenti.

29 L. Reina, *Percorsi alvariani. La vocazione di uno scrittore nel disagio della contemporaneità*, Pompei, le Pleiadi, 1988, p. 35.

30 G. Pampaloni, *Premessa ad Opere di C. Alvaro*, Milano, Bompiani, 1994, II p. VII.

31 È del 1933 una riflessione sul rapporto tra nazionalismo ed europeismo nel fascismo (vd. C. Chiodo, *Di alcuni articoli di Corrado Alvaro apparsi su «Il Mondo» di Giuseppe Amendola*, in A. Giannanti-A.M. Moraci (curr.), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit. *supra*, n. 2, p. 103), attraverso la quale Alvaro propone un punto di vista interessante, che si potrebbe recuperare anche oggi: "Non penso affatto che il fascismo sia un movimento nazionalista e patriottico. Secondo me, è un tentativo di europeizzare l'Italia. C'è il culto del mito nazionale, e non per approfondire una tradizione, giacché di fatto tutte le epoche italiane sono messe in discussione a partire dal Risorgimento, ma per adeguarsi agli altri paesi d'Europa, e in ritardo, mentre forse l'epoca ne è passata, come col colonialismo. È una finestra aperta sull'Europa, ma in senso provinciale. È la manifestazione del complesso di inferiorità della classe media italiana". Vd. anche P. Falco, *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro*, Cosenza, Edizioni Periferia, p. 96; A. Palermo, *Corrado Alvaro: i miti della società*, Napoli, Liguori, 1967, p. 117, L. Reina *Il viaggio della Démétris: elegismo regressivo ed ansia di modernità negli scrittori meridionali del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982, p. 62, E. Misefari, *Alvaro politico: analisi di un comportamento*, Pref. di P. Alatri, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 1981, p. 90.

Si è detto infine che il rapporto di Alvaro col suo tempo si sviluppa «lungo due vettori distinti, ma alla fine convergenti: quello sociologico, volto a una lucida e severa indagine sulla modernità, e quello, soprattutto memoriale, mirato al recupero del mondo ‘sommerso’ della tradizione».³²

Io ritengo, invece, che i due vettori non siano per nulla «distinti», e «convergenti solo alla fine». L'esplorazione di Alvaro sulla realtà esterna alla Calabria si è innervata, intrecciandosi sin da subito, sull'indagine condotta sull'Aspromonte, che ha fornito strumenti e metodi di ricerca: lo dimostra il fatto che “anche i racconti ambientati all'estero sono tagliati della stessa stoffa”.³³

Proprio quel mondo mediterraneo, che ancora oggi fa la storia e dai cui svantaggi Alvaro è partito alla conquista di una dimensione internazionale, gli ha consegnato quella calabresitudine come metafora dei derelitti e del sud del mondo, che gli ha permesso di descrivere la mappa di una ‘sudditudine’ che non è una definizione territoriale, non coincide con una regione o una nazione, ma è il risultato di miseria, arretratezza culturale storicamente indotta, depredazioni subite da cui ha rubato tutto, lasciando solo ciò che non si è potuto portare via: i vecchi seduti al sole, nella piazzetta del paese, con le coppole in testa che fanno tanto sud, ultimi preziosi tesori di ricordi resi fragili dall'età avanzata e destinati a scomparire con la loro morte.

*“...Nella solitudine di sole
i vecchi fanno cordone sul muretto della piazzetta
come rondini di settembre sui fili del telegrafo”.*³⁴

32 G. Rando, *Corrado Alvaro tra giornalismo e letteratura. Le ‘mummie’ del passato e gli ‘ideali’ della modernità*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 11 (1993), 467- 475, in particolare p. 46.

33 Pampaloni, cit. *supra*, n. 31.

34 Il termine ‘sudditudine’ compare solo nel 1976, nel titolo della raccolta di poesie del poeta di Gizzeria (RC) I. Palmieri, *Sudditudine*, Firenze, Nuove edizioni E. Vallecchi, 1976, cui appartengono i versi citati nel testo.

L'utopia industriale di Paolo Volponi

Fabio Ciceroni

*Urbino, la città ideale è uno stampo, un'orma perennemente orientativa.
Anche la nuova visione secondo i principi della scienza,
colti nella fisica del lavoro, della macchina e della produzione,
crea l'uomo intero,
legato ai momenti realizzativi della polis e della civitas.*

ITALO MANCINI, 1986

*Le mosche del capitale*¹ è considerato l'ultimo romanzo di Paolo Volponi (Urbino 1924 - Ancona 1994), benché la scrittura narrativa dell'autore inizi e si concluda con *La strada per Roma*². *Le mosche* rappresentano il momento terminale della sua utopia industriale che s'identifica nel protagonista, Bruto Saraccini, nell'allegoria di ascesa e crollo di un alto dirigente industriale già sospinto da aspirazioni umanistiche che avrebbe voluto iniettare nel corpo della funzione strutturale del suo lavoro. Vi si riscontra, illuminante come un apologo, la forza gnomica che prorompe dal *Dialogo sull'industria tra pianta e macchina* a indicare la fase di consunzione finale "di un'impresa non più industriale, mutatasi in pura finanza,

1 P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, poi 1991.

2 P. Volponi, *La strada per Roma*, Torino, Einaudi, 1991. Ove l'autore avverte che "Questo romanzo è il primo che ho pensato e progettato alla fine degli anni '50... Ora che molte delle pubbliche fiducie come delle capacità di intervento culturale e sociale sono dilaniate dalle convulsioni più irreflessive e contrastanti, mi pare che quelle speranze meritino di essere riconsiderate, se non anche riprese." A conferma di una circolarità interamente riferibile a tutta la produzione volponiana.

in esclusiva procacciatrice d'affari." Nella parabola del dialogo, sul calco visionario delle leopardiane *Operette morali*, invano l'ultimo residuo dell'antica natura, i ficus, rivendicano una necessità propria all'interno dell'ufficio del dirigente, ove altri soggetti tentano di rivendicare una estrema ragion d'essere di fronte a lui (una poltrona, una scrivania, un telefono, una porta d'accesso...). Ma tutti i velleitari aspiranti al protagonismo funzionale all'impresa, compreso lo stesso dirigente, ora assente, dovranno arrendersi alla supremazia dell'informatico terminale, che così chiude: "Ma su, non scoraggiatevi, continuate, tenetevi tutti insieme nei vostri ruoli, intorno e sotto di me. Ancora mi interessa la vostra compagnia. Siete tutti dirigenti se vi dirigete verso di me." Profezia della rivoluzione digitale che ci ha oggi rapiti. Ma anche, all'apparenza, una pietra tombale sulla cosiddetta economia reale, guardata ora con sussiego. Tombe dunque anche per la stessa rivoluzione industriale.

Ma, come ha acutamente individuato un lettore libero come pochi, Alfonso Berardinelli, entrando nel cuore dell'instinguibile magma volponiano, sempre "qualcosa deve finire, perché qualcosa di nuovo possa accadere... Volponi, credo, è soprattutto questo: lo scrittore, il poeta della *fine necessaria* che diventa necessità di un nuovo inizio."³ E l'inizio della sua atipica utopia industriale è rivendicato dalla dedica in esergo alle *Mosche del capitale*, estremo omaggio a quel suo Adriano Olivetti, incoronato proprio qui da Volponi come "Maestro dell'industria mondiale". Che sa di provocazione giocata anche sul recupero dell'aggettivo legato al romanzo posto al culmine di quella utopia, *La macchina mondiale*⁴.

Adriano Olivetti (1901 – 1960) resta per Volponi la stella fissa, il paradigma insostituibile e costante di una "utopia concreta", assunta come possibilità reale di spingere l'ideale verso un progetto

3 A. Berardinelli, *Volponi, uno scrittore "diverso"* in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, a c. di M. Raffaeli, Ancona, Transeuropa, 1997.

4 P. Volponi, *La macchina mondiale*, Milano, Garzanti, 1965.

di trasformazione in bene della società. Che propiziasse l'avvento di una civiltà delle macchine, nuova effigie della modernità. Come noto, la parola-chiave alla base del progetto olivettiano è COMUNITÀ. Nel 1946, nel pieno della crisi postbellica ma nel vivo delle prime speranze di ricostruzione, esce la rivista omonima dopo che l'anno precedente egli aveva dato vita al "Movimento Comunità"⁵. L'utopia comunitaria di Adriano Olivetti, a volte interpretata come via di mezzo tra cristianesimo e socialismo, rappresenta piuttosto lo sforzo di intermediazione, quando non di fusione, tra le due concezioni dell'uomo e della società. "Il nostro socialismo e il nostro cristianesimo – annuncia Olivetti – hanno preso un nome nuovo: Comunità, e la nostra rivoluzione sarà una rivoluzione comunitaria." Le radici, più ideali che ideologiche, propendono piuttosto verso il pensiero di J. Maritain ed ancor più di E. Mounier. Risiedono nell'umanesimo integrale del primo e nel personalismo comunitario del secondo.⁶ Il proposito fondante di una società armoniosa basata sulla solidarietà delle sue componenti, sarebbe stato ulteriormente precisato anche da Massimo Olivetti, fratello di Adriano nella direzione della conquista della più profonda delle forme di libertà, la libertà interiore.⁷ Allo Stato il compito/dovere di assicurare le tre libertà propedeutiche, da lui definite esteriori: libertà *dal* bisogno, *nel* lavoro, *di* cultura (si noti il climax ascendente delle tre preposizioni). Quanto alla politica, il riformismo comunitario avrebbe condotto Adriano a conclusioni che oggi, nella fase di disgregazione dei partiti, parrebbero nell'esito da lui auspicato, ma realizzatosi in modo contrario, come emerge da una sua conferenza: "Il compito dei partiti politici sarà esaurito e la politica

5 *L'ordine politico delle comunità*, Ivrea, Nuove Edizioni, 1945.

6 E. Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, 1935; *De la propriété capitaliste à la propriété humaine*, 1936.

7 M. Olivetti, *Proposta per un sistema economico-sociale*, Torino, Boringhieri, 1994, prefazione di C. Ossola.

avrà un fine quando sarà annullata la distanza tra i mezzi e i fini, quando cioè la struttura dello Stato e della società giungeranno a un'integrazione, a un equilibrio per cui sarà la società e non i partiti a creare lo Stato." (*Fine e fini della politica*, 1949). Poiché è la stessa società ad avere subito un processo di disgregazione.

Non può stupire che in un poeta identificatosi con la Natura in tutte le sue rivelazioni (inerte, vegetale, animale, umana) e trascinato dall'immagine ideale incarnata nella Civiltà della costruita polis rinascimentale di Urbino, una tale dualità abbia mosso il reagente di un unico interiorizzato paesaggio utopico. La fuga da Urbino, città tanto amata da suscitare sofferenza, e l'approdo ad Ivrea (dopo aver imboccato la strada per Roma, dopo le inchieste nel Sud appenninico sino a Matera commissionategli dall'Olivetti per l'UNNRA Casas, Comitato amministrativo di soccorso ai senza tetto) producono su di lui l'effetto di una provocazione permanentemente stimolata da una mai rimarginata ferita. Ma infine salutare: gli apre una prospettiva costruttiva di salvezza. Ciò conferma "in modo emblematico lo strettissimo legame che univa nel suo pensiero l'istanza utopica e l'esigenza attivistica, ovvero la necessità che l'idea si concreti in un *progetto*, in un'iniziativa capace di coinvolgere la collettività."⁸ Ha confessato Volponi:

"Ciò che mi interessa e mi piace è, in filosofia come in letteratura, l'utopia. Purtroppo non arrivo ad essere un maestro, un cultore dell'utopia. E' superiore alle mie forze. Forse la mia fantasia, che pure è vigilante, non mi aiuta fino a concepire un'idea nuova di Città del Sole. Mi piacerebbe arrivare ad una rappresentazione completamente diversa del vivere dell'uomo sulla terra. Immaginare un futuro Paradiso terrestre dove metteremo le nuove città, le nuove industrie, le nuove università."⁹

8 G. Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in P. V. *Il coraggio dell'utopia*, cit. p. 106.

9 P. Volponi - F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno*, Torino, Einaudi, 1995.

L'istanza poetica, iniziatico appannaggio dei giovanili anni urbinati, è per ora apparentemente accantonata, come se il passaggio alla città industriale abbia imposto l'assunzione di una prosa narrativa.¹⁰ Entro cui resterà tuttavia sottesa una modalità poetica tale da determinare un effetto sempre straniante e non riconducibile ai moduli dominanti del romanzo, e fino ad ottenere esiti di sconcertante scomodità al suo culmine con *Corporale*.¹¹ Che proprio in seguito allo scalpore suscitato dalla sua complessa inafferrabilità critica, costringerà l'autore ad indagare, in compiuta nudità esistenziale a fronte di un seppur amicale sinedrio urbinato,¹² le ragioni umane e stilistiche del suo imprevedibile percorso di romanziere entro un contesto letterario italiano in cui non vuol riconoscersi. Così dichiara:

“Io con il mondo letterario non c'entro niente (...) non ho nulla, o ho soltanto poco da spartire con il mondo letterario italiano. La società letteraria è una delle più grosse finzioni e bugie che circolano nel nostro mondo: non esiste una società letteraria; ma poi non vedo perché debba esistere. Se io scrivo non è per entrare in quella società, scrivo per una piccola esigenza morale, (...) ma soprattutto per liberarmi di certe tensioni, perché vedo e sopporto certe paure, non soltanto in termini individuali, ma anche in termini sociali; queste preoccupazioni entrano nelle mie pagine; in fondo i miei libri sono fatti da questi personaggi singolari, che io non voglio definire matti perché in realtà non sono personaggi dannosi.”

Il protagonista di *Corporale*, Gerolamo Aspri – conferma Volpo-

10 Cfr. G. Santato, *Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo*, in “Paragone”, 1986, 442, pp. 8 – 30.

11 P. Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974

12 *Volponi fra noi*, in “Il Leopardi”, 1975, 9, anno II, gennaio – febbraio, pp. 2 - 7. Gli intervenuti sono: M. L. Ercolani, A. Luzi, M. Petrucciani, E. Boni, G. Cerboni Baiardi, A. Gattucci, E. Bellucci, C. Toscani. Le citazioni che qui seguono sono tratte dalla stessa fonte.

ni - è “personaggio molto fragile, rissoso, debole, ribaldo, sofferente, negativo, abbastanza ignorante, intellettuale a metà, transfuga da un consumo ideologico (...) è uscito sia dal Pci che dalla fabbrica malamente, è un personaggio rappezzato in sostanza.” Vi aleggia in alcuni tratti spietati qualche traccia autobiografica da cui emerge un’analisi critica, dolorosa e delusiva, degli effetti del ’68 intervenuti nel cruciale frattempo. Una faglia che fa raggrumare sull’eroe negativo Aspri la funzione dell’entrata nell’età dell’incertezza.

Anche nei personaggi dei due romanzi precedenti, quelli che vivono nel pieno avvento dell’avventura industriale, vivono uno straniamento ed uno sradicamento, ma lì dovuti allo strappo traumatico tra due civiltà, tra campagna e città, tra agricoltura e industria. Vivono anch’essi nella nevrosi, che però in loro svolge anche una funzione reattiva, se non altro nell’assunzione di una responsabilità interrogativa che soccorra a meglio comprendere la trasformazione.

Albino Saluggia, il primo dei due compare in *Memoriale*¹³, romanzo d’esordio. Volponi affida a lui, sono gli anni fra il ’50 e il ’60, il primo contatto con la fabbrica. Albino trae un iniziale conforto dalla fabbrica perché capisce che è un luogo importante. In essa matura una quantità di vicende determinanti su di lui e su tutta la circostante società. Perciò, sostiene l’autore, “il libro non è di condanna della civiltà industriale, è di condanna di un certo rapporto, condanna del fatto che molti nella fabbrica non hanno lo stesso potere che hanno come cittadini fuori della fabbrica. (...) e qui va detto come poi certa contestazione ha percepito la fabbrica, l’industria, quale unico male della nostra società: invece è come è collocata l’industria nella nostra società che è sbagliato, non è sbagliata l’industria; il metodo industriale di lavorare è oggi il metodo assolutamente necessario al nostro mondo, date proprio le dimensioni che ha raggiunto. L’industria è un modo rapido per moltiplicare i beni, per mettere a disposizione della collettività un’infinità di servizi, di beni che consentano alla stessa di progredire

13 P. Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

dire soddisfacendo non soltanto bisogni elementari, ma anche così inventando il modo di uscire dagli stessi schemi che ancora la stanno condizionando; perché anche questa liberazione può essere un fatto industriale.”¹⁴

Come non avvertire nel calore dell’argomentare gli echi evangelicamente utopici della comunità industriale concepita dal “maestro” Olivetti? Questi, il giorno inaugurale della fabbrica di macchine da scrivere a Pozzuoli, secondo stabilimento dopo Ivrea, aveva ribadito che “la fabbrica è stata concepita sulla misura dell’uomo, perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non congegno di sofferenza. Per questo abbiamo voluto le finestre basse e i cortili aperti e gli alberi nel giardino ad escludere definitivamente l’idea di una costrizione e di una chiusura ostile.”

Memoriale viene concepito e steso poco dopo la morte di Olivetti. L’industriale illuminato, “forse un radicale, forse un sognatore, professionalmente e moralmente all’avanguardia, o soltanto un imprenditore paternalistico”¹⁵, in questa sua febbrile intrapresa di una “utopia concreta” aveva attratto intorno a sé non soltanto progettisti (gli architetti Figini e Pollini nel 1937) delle sue celebrate e discusse “fabbriche di vetro”, ma anche uno stuolo di menti pensanti: psicologi come Cesare Musatti,¹⁶ sociologi come Franco Ferrarotti,¹⁷ letterati, poeti, scrittori come Giovanni Giudici, Franco Fortini, Ignazio Silone, Geno Pampaloni, Franco Momigliano, Luciano Foà, Leonardo Benevolo, Ottiero Ottieri, Guido Rossi e, tra i marchigiani, Paolo Volponi e Libero Bigiaretti. Di questi, uno scorcio in rima: “Dietro un ritmo di mani/in frenetico metro,/si pensa sempre a domani/nella gabbia di vetro.”¹⁸

14 P. Volponi in *Volponi fra noi*, in “Il Leopardi”, cit. p. 4

15 A. Berardinelli in “Avvenire”, 13 luglio 2017, p. 22.

16 Cfr. *Psicologi in fabbrica. La psicologia del lavoro negli stabilimenti Olivetti*, a cura di C. Musatti, G. Baussano, F. Novara, R. Rozzi, Torino, Einaudi, 1980.

17 Cfr. G. Baussano, *Psicoanalisi in fabbrica*, Torino, Boringhieri, 1985.

18 L. Bigiaretti, *Lungodora*, Roma, De Luca, 1955, p. 25.

Ma la lucida utopia olivettiana è destinata all'isolamento. La Confindustria dell'epoca la bolla come esperienza eretica. Italo Calvino, in una lettera del 1965, ricorda non senza ironia che essa esprimeva la percezione di "un'azienda misteriosa e allegorica". Fuori da un'assuefatta immagine di grigiore fumoso, quella fabbrica lasciava stupiti e perfino ammirati. Albino Saluggia la vede "Immobile come una chiesa o un tribunale." Leggiamo la sua intimida prima impressione:

"Tutto sommato, compresa la mia solitudine o meglio la mia differenza dagli altri, i primi giorni di lavoro non furono brutti giorni; anzi molte cose mi piacevano e mi confortavano: così la mensa, gli spogliatoi, le docce, i grandi corridoi, le luci al neon dentro e fuori, il veder passare alti e silenziosi tanti ingegneri e dirigenti che mi facevano sentire al sicuro, in una fabbrica ben governata. Pensavo con piacere, anche se con il timore di non esserne degno, di far parte di un'industria così forte e bella e che la sua forza e la sua bellezza fossero in parte mie e pronte ad aiutarmi, così come la fabbrica mi aiutava e mi dava luce."

Poi, si avvede che "dentro di me dopo due mesi non era cambiato niente. Dovevo convincermi a pensare: "Sono un operaio, lavoro in una grande industria, entro dentro la fabbrica", e anche pensando, queste cose non muovevano niente dentro di me." Il grumo che si annoda sta nel rapporto con gli altri, nel rilevarne la progressiva disumanizzazione. Gli altri, che dovrebbero comportarsi da esseri "naturalmente sinceri e coraggiosi, andavano tutti ripetendo gli stessi discorsi. Anche delle ferie, vicine, parlavano tutti allo stesso modo." Ad essi non riesce o non vuol conformarsi. Ne subisce "un senso di confusione, appesantito da una fumosa tristezza...Questo perché io ho sempre guardato dietro la faccia della verità." Entro la timidezza interrogante e a lungo corrosiva di Albino – anche lui, come tutti i personaggi che verranno dopo fatalmente autobiografici – s'intravede la diversità marchigiana di Volponi. Ma intanto anche i primi germi di un'alienazione.

Sarebbe stato poi il '68, sotto la spinta della nuova sinistra rivoluzionaria di ispirazione marxista, a spezzare la grande illusione con un'utopia di segno contrario, quella di un conflitto capitale-lavoro inteso come permanentemente e doverosamente insanabile fino alla vittoria ineluttabile del proletariato.

Molti intellettuali ne risentono. Parafrasando un celebrato ammonimento di Elio Vittorini, avvertono il rischio che dietro quel loro incantamento iniziale davanti alla rivoluzione della fabbrica possa cogliersi come un "suonare il piffero per il capitalismo". La commistione letteratura – industria corre il crescente rischio di passare per dissimulata adulazione, sebbene abbia guadagnato il merito di "aver saldato la frattura che si era generata con l'antico pregiudizio secondo cui il chierico non poteva e non doveva occuparsi di questioni altre rispetto alla letteratura."¹⁹ Nel reiterato confronto dialogico tra le due sponde, umanistica e tecnologica, era anche invalsa la prova di inviare scrittori e poeti dentro la fabbrica per coglierne dal vivo l'esperienza quotidiana del lavoro e dei rapporti interni. Ne era stato pioniere Leonardo Sinisgalli, ingegnere e poeta, fautore dell'incontro tra le due culture, direttore di *Civiltà delle Macchine* (1953 – 59) e propiziatore della "visita in fabbrica" degli scrittori, che svela un certo tasso di entusiasmo nel pieno dispiegarsi del "miracolo economico" fino alla metà degli anni sessanta.

In quel contempo ed in quel contesto Paolo Volponi non fa visite. Si immerge invece totalmente con impegno e con la sua passione sanguigna nel flusso di tempi e di metodi della fabbrica. Vive così in presa diretta, crescente e continuativa, l'esperienza dello sviluppo industriale italiano non da osservatore curioso, ma da protagonista. Con tutto il suo primitivo portato fabbrile di uomo tenta ogni giorno di verificare nella nuova era una misura possibile

19 G. Lupo, *Orfeo tra le macchine*, in "Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale", a cura di G. Bigatti e G. Lupo, Roma – Bari, Laterza, 2013. In proposito si veda anche: S. Piccone, *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, Bari, De Donato, 1972.

di resistenza radicale della sua natura originaria. Discende senza dubbio, tanta immersione senza risparmio di sé, da quella sua mai reietta tensione sensuale a sprofondarsi nell'anima della natura, soprattutto animale, radice della sua poesia degli esordi.²⁰ L'ansia d'interrogare il mondo compulsandolo in ogni anfratto, in ogni essere vivente era già tutta ne *Il ramarro*, ne *L'antica moneta*, poi maturata ne *Le porte dell'Appennino*²¹. Fin da allora si era in lui rivelata con viscerale carnalità la controversia tra una innata idea di perfezione vitale insita nella docenza di una natura consanguinea, e le angosce sottese a quell'idea di modernità che ne segnasse la perdita. Non va mai dimenticato che sulla natura, esperita entro il vitale paesaggio del Montefeltro, Volponi ha esercitato l'apprendistato sensoriale e linguistico per carpirne il mistero che vi urge. E che una tale immersione non può assimilarsi a panismo dannunziano né a quella sorta di panteismo pagano di un Luigi Bartolini, pur sempre da lui amato e ammirato. Semmai, pare accostabile alla teoria canettiana del teriomorfismo, così come puntutamente esposta in *Massa e potere*,²² ma tuttavia affiorante in quasi tutta la scrittura di Canetti, che si espande su un'opera multiforme e indefinibile come poche altre. Elias Canetti infatti ha capovolto l'idea corrente di umanesimo in un'idea "aperta a tutto ciò che è diverso e vivente, che (...)

20 Cfr. G. De Santi, *La poesia di Volponi*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, cit.

21 *Il ramarro*, Urbino, Istituto Statale d'Arte "Scuola del Libro", 1948, ristampa ibidem, 1999; *L'antica moneta*, Firenze, Vallecchi, 1955; *Le porte dell'Appennino*, Milano, Feltrinelli, 1960.

22 E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Rizzoli, 1972. Elias Canetti (1905-1994), premio Nobel 1981, con un'opera immensa e all'apparenza inorganicamente diffusa su "apunti" stesi tra il rigore del saggio e la forza dell'immaginazione, affronta da un'angolazione originalissima tutte le questioni del tempo, superando ogni impostazione eurocentrica: miti umani di ogni estrazione etnologica lo inducono ad identificare nel potere, quale che ne sia la manifestazione latamente antropologica, un meccanismo paranoico che si nutre della morte altrui perché il potente vuole essere l'unico a sopravvivere. La massa è il suo alter ego multiforme, che ne rifiuta l'esclusiva della sopravvivenza. Cfr. anche *Potere e sopravvivenza*, Milano, Adelphi, 1974.

nell'amore per la sfera animale (*teriosfera, n.d.c.*) e nel rifiuto dei segreti sadici del potere, costruisce un presente già differente, il riscatto da uno stato di minorità e di inazione che è la malattia culturale da superare.”²³

Secondo questa teoria, l'umanità viene accusata di ingratitudine storica verso l'animalità di cui è parte integrale e da cui ha tratto le pulsioni fondanti trasformate in modalità essenziali di sopravvivenza. Tuttora e sempre la civiltà ha bisogno di tanto primordiale dialettica con il mondo animale, maestro di metamorfosi e di conoscenza. Un mondo insomma non subumano, ma da sempre paraumano. Ed invece l'umano ha peccato di orgoglio e di presunzione fino a negarsi questo genere di paternità, finché una tale negazione l'ha condotto all'asservire con violenza la *teriosfera*, senza la quale non potrebbe sopravvivere. Un pianeta senza animali sarebbe subito destinato all'estinzione dell'umanità. E proprio Volponi ne trae un discorso universalizzante molto serio sul futuro della terra troppo affidata agli uomini. Quando scoviamo questo aspetto all'interno del nostro caso volponiano, vi riscontriamo che “ogni angoscia sofferta – *inevitabilmente sottesa al tempo presente della modernità ed ancor più della postmodernità (n.d.c.)*– viene ridata ad altri (...)”, magari “basta servirsi di animali...”²⁴ Tanto che una tale angoscia esploderà dal nucleo ispirativo di un romanzo più tardo di Volponi, liberamente proiettato in una condizione fantascientifica quando, nel 2500, annientata la terra da un'esplosione immane, vi sopravvivrà uno strano quartetto. Satira grottesca e tragica che vede i quattro cavalieri dell'Apocalisse nuovamente incarnati in un'oca, un elefante, una scimmia ed ancora in un essere umano, ma ridotto

23 A. Scuderi, *L'arcipelago del vivente, umanesimo e diversità in Elias Canetti*, Roma, Donzelli, 2016.

24 E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978.

a nano.²⁵ Eppure, un racconto non esente da una catartica speranza. Lo stesso Canetti ci ha svelato che l'angoscia per il futuro, "pul-sazione di Dio dentro di noi", è tuttavia di due tipi: luminosa o amara. "La prima cresce e cresce e si espande fino al momento in cui esplode. La seconda rattrappisce e inaridisce. L'amara è ciò che rende gli uomini mummie, la luminosa fa di essi dei poeti."²⁶

Ed è proprio un'angoscia luminosa di genere poetico, ossia costruttivo com'è nell'intimo e nell'etimo del *poièin*, che spingeva Volponi alla fuga da Urbino, la sua Recanati, nel '50: "Era assolutamente necessario andar via da Urbino, perché purtroppo Urbino era, ma lo era di più allora, una città insufficiente, una città priva di un suo destino economico. Io *dovevo* uscire, ma non perché ero scrittore con le poesie in tasca o con i libri da pubblicare per andare a cercare fuori un editore e la gloria letteraria. Dovevo uscire per una certa ansia personale, per un confronto con la realtà, perché dovevo *fare* qualcosa, per altrove essere meglio socializzato e per poter altrove lavorare."²⁷ Anche se nel fuggire da Urbino avrebbe portato con sé l'imprimatur inamovibile di un mondo vitale: "le vibrazioni visionarie, il lirismo tormentato, la forza ed i riflessi del corpo d'acqua e di piante, di nervi e di metalliche strutture ossee (vedi *Cugina volpe*), tutto ciò che insomma esprime il tormentoso irrealizzarsi a cospetto dell'universo."²⁸

"Mi piace chiamarmi Volponi e penso all'eroismo della volpe

25 P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978, p.160 si legge: "Nessun animale ripete: ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita come a ogni specie piace di farsi la vita."

26 E. Canetti *La tortura delle mosche*, Milano, Adelphi, 1993.

27 P. Volponi in *Volponi fra noi*, in "Il Leopardi", cit. p. 2. Ulteriore conferma della scrittura dei marchigiani, pur sempre dimidiati tra residenza e diaspora.

28 G. De Santi, *La poesia di Volponi*, cit. Cfr. G. Raboni, "P. V. è poeta da sempre", in *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Garzanti, 1986.

che, presa in trappola, si morde la zampa pur di scappare. Io sono così, non riesco a rimanere chiuso in trappola e mi strappo la gamba pur di scappare.”²⁹ Così sarebbe dipoi scappato da Urbino come da tante altre trappole.

Ma ora bisognava abbandonare un paesaggio stregato, incistato nell'anima, pur sempre e per sempre interiorizzato fino allo spasimo per verificarne la presa utopica sull'altrove. E il trionfo dell'utopia si traduce in una sorta d'invettiva verso quel paesaggio promesso dalla terra natale che avevamo raccolto anche in Bartolini, seppur là in un tono di nostalgica polemica con la gente marchigiana.³⁰ Qui invece urge lo sforzo di un distacco liberatorio dal rischio di perdersi in una fatale ipnosi contemplativa del paesaggio infinito.

“Ah, Marche – dissi – ah, terra marchigiana, io so anche come la tua pazzia può essere ingrata e so come non ci si debba fidare della tua natura. Mi metterò io dunque ad esaltare la tua bellezza perversa, la fissità crudele della tua natura? Io sono sempre Anteo e torno per lavorare dietro i miei pensieri e non per cedere ai tuoi frutti: io debbo costruire altri frutti e liberare gli uomini e anche la loro campagna, dalla morte, dalle inutili giornate che si passano a stare a guardare la campagna e la natura e ad aspettare la morte senza fare niente che possa diventare meglio della morte stessa.”³¹ Così Anteo Crocioni, che nella sua plurima irruente vocazione di contadino – filosofo – meccanico – scienziato ha in animo progetto e costruzione di una macchina che finalmente liberi l'uomo. Lo stesso incipit del romanzo svela da subito il programma utopico di salvezza da concretare finalmente grazie all'invenzione che capovolga strutture e modi della modernità: “Il mio pensiero e la mia ma-

29 P. Volponi, *Quello che sarà domani non ha una forma prestabilita*, intervista a c. di E. Zinato, in *Scritti dal margine*, Lecce, Manni, 1994, p. 197. Cfr. in *Volponi portrait*, a c. di M. Raffaelli, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.

30 L. Bartolini, *L'antico addio*, in “Poesie 1911 – 1963”, Padova, Rebellato, p. 186.

31 P. Volponi, *La macchina mondiale*, Milano, Garzanti, 1965, poi Torino, Einaudi, 1975.

teria, le lacerazioni che si producono all'interno, nel tracciato della mia macchina (...) compongono spesso tutti insieme una rete che può sembrare il disegno di un progetto meccanico, cioè il tentativo di una perfezione e di una felicità." E' lo stesso Volponi a dichiarare che un tale donchisciottesco protagonista (alter ego dell'autore ancora una volta, come il precedente Albino Saluggia e i successivi Gerolamo Aspri o Bruto Saraccini pur nelle loro cangianti operosità ambientali) "era un contadino con un'idea parascientifica che aveva la favolosa intenzione di dare all'uomo un percorso che andasse al di là delle sue possibilità biochimiche, biofisiche, fisiologiche, cioè che l'uomo potesse diventare un'altra cosa. E questo in un paese piuttosto lento, piuttosto conformista, dove lo spirito di ricerca e di innovazione non ha dato, anche in termini di fantasia istituzionale, grandi prove."³² Dove, nella diagnosi amara, si può ben registrare la presa d'atto del progressivo naufragio dell'"eretica" utopia olivetiana che, proprio nel romanzo presente, egli ricorda icasticamente con l'assunto: "Le macchine vanno fermate e indirizzate dando loro un pensiero, dando loro cioè un sistema felice, come è felice il sistema del pensiero." E' oggi stato notato che proprio La macchina Mondiale è un titolo che "più passa il tempo e più è adatto a definire il mondo globalizzato" e che in quel tal Crocioni, visionario e paranoide, "si ricomponevano in unità la cultura della terra e la civiltà delle macchine."³³

Mette conto notare anche il ricorso ad un linguaggio che traduca il rispecchiamento, ma anche lo sdoppiamento, tra il raccontarsi in prima persona di Anteo con le sue straziate vicissitudini penali e private, e la stesura accesa, ad esse alternata come in un delirio di onnipotenza, del testo progettuale della macchina. Il risultato lin-

32 P. Volponi in *Volponi fra noi*, in "Il Leopardi", cit. p 4.

33 A. Berardinelli, *La macchina globale nell'intuizione dell'utopista Volponi*, Avvenire, 11.4.2014, p. 14, in occasione del ventennale della morte di Volponi, il quale conclude: "Questo personaggio, caricato da questa sua idea, si è battuto per le 250 pagine del libro fino a sparire con le sue macchine programmate." In *Volponi fra noi*, cit.

guistico oltrepassa ogni sospetto di sperimentalismo narcisistico e riesce invece a caricare il lettore di una passione empatica e compassionevole nell'inseguire il protagonista nella sua vertigine. Si è parlato, a tal proposito, di metaromanzo. "Nello scambio tra atto di scrittura ed atto di lettura, scrive Ernesto Livorni,³⁴ risiede la risposta parodica di Volponi sia all'operazione linguisticamente orientata della Neoavanguardia, sia a quella mimetica della tradizione neorealista." Non so fino a qual punto Volponi, scrittore diverso, avrebbe concordato sulla compresenza dei due canoni indicati, data la sua sorgiva repulsione ad ogni tipo di classificazione letteraria. Su tale aspetto, resta tuttavia convincente chi, come Linda Hutcheon,³⁵ dopo aver dissertato sulla "palese varietà di autocoscienza sui processi della lingua", conclude che "scrivere romanzi per Volponi è, come la scrittura del trattato per Anteo, un'attività sovversiva. Lo scrittore è abbastanza libero dalle regole della società per agire come la sua coscienza."

Ma se Anteo Crocioni finisce suicida patendo su di sé le contraddizioni del mondo che tenta di salvare pulsando la via dell'accordo tra provincia e metropoli, natura e civiltà, animale e animale-uomo, campagna e industria per far sgorgare dalla fabbrica l'armonia di un canto ineseguibile, Volponi non demorde nel suo processo di conoscenza esperienziale diretta a sondare i meccanismi evolutivi della società industriale ed insieme a smascherarne i limiti e le degenerazioni che aprono ad un'epoca che sarà affidata sempre più ad "un totalitarismo subdolo e ammiccante, il consumismo (...) che fonda la scrittura volponiana contro gli inganni del

34 E. Livorni, *La fortuna di Paolo Volponi in Canada e negli Stati Uniti*, in "Nell'opera di Paolo Volponi", in "Istmi, Tracce di vita letteraria", a c. di E. De Signoribus, E. Capodaglio, Feliciano Paoli, 15-16, 2004-2005, Urbana.

35 L. Hutcheon, *The Theme of Linguistic Identity: La Macchina Mondiale*, in "Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox", Ontario (Canada): Wilfrid Laurier University Press, 1980, poi New York, Methuen, 1984.

mago più potente mai esistito sulla terra: il mito del Progresso.”³⁶

Lo scrittore affonda il suo bisturi nella carne viva di un procedimento infernale che finirà col sottrarre la dimensione di persona al personaggio. Se questi mantiene la propria integrità umana e naturale nell'inquieto sbandamento interrogativo di Albino e nella strenua resistenza di Anteo, naufraga poi nella dissociazione di Gerolamo Aspri in *Corporale*³⁷, un essere debole e impreparato, “costantemente nel rischio di sprofondare nello smemoramento, nello straniamento...sempre sullo scrimine di un baratro che costantemente lo attira e lo respinge.”³⁸ Infine, sarà il Bruto Saraccini de *Le mosche del capitale* a pagare il prezzo di una ineliminabile schizofrenia. E a dimostrare come definitivamente impossibile l'utopia olivetiana di un capitalismo umano, e magari perfino umanistico. Un rinascimento propiziato dalla nuova civiltà delle macchine: sogno di continuità tra Urbino e Ivrea, tra Urbino e Torino.

Si può allora ben comprendere come non vi sia, neppure cronologicamente, una frattura tra scrittura e biografia anche nella fase centrale ed in quella finale dell'esistenza di Volponi. L'una si nutre dell'altra in un reciproco cortocircuito d'inesauribile apprendistato condotto sul tempo di una disumanizzazione progressiva ma mai definitivamente accettata. Nello scrittore che si fa manager acutamente esperto del proprio mestiere, a tal punto da essere conteso da grandi aziende nazionali, è dunque da intravedere sempre un radicato accanimento umanistico senza cedimenti. Non vi è resa né rassegnazione né tantomeno un adattarsi camaleontico al mutevole ambiente dell'”animale” Volponi. Chi lo chiama intravede in lui l'urgenza dell'oltre, un'energia ribelle, un attivismo spiazzante che

36 S. Ritrovato, *Il personaggio “disintegrato”*, in “All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi”, Fano, Metauro, 2017, pp.107, 109.

37 P. Volponi, *Corporale*, cit.

38 P. Volponi, in “Il Leopardi”, *Volponi con noi*, cit. p.5. Si ricorda che l'intero servizio è ivi dedicato alla controversia interpretativa suscitata da *Corporale*.

mancano ad altri, ai professionisti del management. La sua specialità vocazionale è occuparsi del personale, della formazione e della organizzazione del lavoro. Ma le sue grandi capacità operative non sono esenti da rischi. Si ricordi il modello eroico della volpe che sacrifica una parte di sé pur di non cedere alla trappola.

Dal 1956 al 1971 è alla Olivetti, dunque per ben oltre dieci anni dopo la morte di Adriano, nei quali da direttore dell'Organizzazione dei Servizi Sociali diviene poi (1966) Capo del personale per volere di Bruno Visentini che, in grande intesa con lui, ne apprezza le forti capacità manageriali e gli offre la carica di Amministratore delegato dell'azienda. Ma poi ritiene opportuno affiancargli una figura che l'urbinate avverte antitetica a sé, Ottorino Beltrami, ex ammiraglio. Volponi, ancor più che deluso si sente raggirato e sfugge alla trappola dimettendosi. Negli ambienti industriali torinesi la notizia desta scalpore. Il primo a contenderselo è Umberto Agnelli che gli offre l'incarico di consulente che affianchi Presidente ed Amministratore delegato della FIAT per il rapporto fra quell'industria e la città di Torino. Ma dal 1975 è nominato Segretario Generale della Fondazione Agnelli, carica che ricopre dall'aprile di quell'anno fino all'autunno successivo quando, avendo dichiarato di votare per il Partito comunista (a cui non è e non sarà mai iscritto, ma che in quella fase gli appare come il più vicino alla sua idea di riscatto umano) gli si chiedono le dimissioni che egli presenta immediatamente. Sono gli anni di fuoco del post '68 e dei caldi autunni della contestazione operaia e giovanile.

Ora si raffrontino, per il periodo che investe più direttamente il presente intervento, le date della sua carriera nel cuore dell'industria italiana con quelle della sua contestuale fervente scrittura, tra l'altro costellata da riconosciuti successi. A quella poetica dell'esordio (*Il ramarro*, 1948, *L'antica moneta*, 1955, *Le porte dell'Appennino*, 1960, che ottiene il Premio Viareggio di quell'anno) seguono i primi romanzi "industriali" e postindustriali: *Memoriale*, 1962 (Premio selezione Marzotto) *La macchina mondiale*, 1965 (Premio

Strega) *Corporale*, 1974, romanzo scomodo che allerta la perplessa critica del tempo, *Il sipario ducale*, 1975.³⁹

Ma anche dopo tale data spartiacque, il suo impegno si estenderà ancor più appassionato alla dimensione pubblica e politica, sempre sostenuta da quella sua irrequieta scrittura nel mai tralasciato intreccio reciprocamente ricercato tra complementari esperienze esistenziali. Il 1978, ad esempio, è l'anno del suo ingresso nel Consiglio di Amministrazione della Rai, ma anche dell'uscita de *Il pianeta iritabile*, il romanzo che con la fuga nel futuro ribadisce l'essenziale apporto animale alla sopravvivenza dell'uomo dopo lo sfacelo autodistruttivo da lui provocato. Col suo fantasioso apologo accusa l'umanità di tradimento perpetrato dalla rimozione della propria salvifica natura animale. E nella citata intervista/processo/confessione ne "Il Leopardi" ammette che certe desinenze lo attraggono sensualmente – procedimento tipico della creazione rimica del poeta – tanto che la maggioranza dei titoli dei suoi romanzi si annuncia col desinenziale -ale". E lo stesso *Corporale*, la sua creatura in prosa più scomoda e provocatoria, più corposa e più immediata nella stesura, oscilla nella provvisorietà dei titoli possibili, tra *Animale*, *La traccia dell'animale*, *Segnali dell'animale*. Quel romanzo, e soprattutto quel personaggio di Aspri, appaiono oggi profeticamente postindustriali così come la diagnosi che fa Volponi, vicino in ciò al consentaneo amico Pier Paolo Pasolini. Ossia che il rapporto instaurato con la storica mutazione industriale da parte degli intellettuali, imbevuti di ideologia ma sostanzialmente "esterni" ai meccanismi della stessa, sia nella sua essenza inadeguato. Così egli conferma di credere fermamente nella bontà della sua coraggiosa utopica ricetta, quando dichiara:

"...non è possibile eliminare le fabbriche per salvare l'uomo, ma si deve cercare una soluzione in cui natura e industria, natura e ra-

39 P. Volponi, *Il sipario ducale*, Garzanti, 1975. Non Einaudi, a causa di una disputa giudiziaria avviata dopo *Corporale*.

gione vengano entrambe salvate. Perché questo avvenga, però, è necessario che venga superata un'altra opposizione, quella tra l'industria e gl'intellettuali dal momento che da un lato gli industriali vedono negli intellettuali solo i poeti, i giornalisti di grido, ecc.; dall'altro gli intellettuali conoscono l'industria soltanto come industria editoriale, come pubblicità o relazioni pubbliche; nel migliore dei casi essi hanno assunto verso l'industria un atteggiamento critico negativo restandone al di fuori. Al contrario la vera funzione intellettuale è ben altra: essa consiste nel fornire l'industria di idee, d'immaginazione, di invenzione. La letteratura deve intervenire in modo critico nell'industria."⁴⁰

L'utopia industriale è l'obbligato tormento da cui non si libera pur di incalzare il fenomeno che avvince insieme industria, società, pensiero e letteratura nei mutamenti politici e collettivi. L'obiettivo è tuttavia sempre quello salvifico dell'uomo dentro e fuori del suo contesto storico. Alla fine degli anni settanta "riprende ad accumulare appunti riguardanti due romanzi di ambientazione industriale. La stesura e la correzione si protraggono a lungo e interi blocchi passano dai versi alla prosa senza soluzioni di continuità. Lavoro che confluirà in parte nei poemetti raccolti in *Con testo a fronte*⁴¹ poi nel romanzo *Le mosche del capitale* del 1989...destinato a suscitare polemiche soprattutto fra gli ex-olivettiani."⁴² Notevole e resistente ancora il furor poetico come brodo magmatico da cui sgorga l'una riflessione critica incalzante che s'innerva ancora nella prosa narrativa. Proprio quel che un suo caro amico poeta aveva individuato nella consonanza tra riflessione poematica ed il suo modo di lavorare sulla parola : "L'atto della poesia è presente lungo un diario che si fa panico o s'arroventa, alterato nella voce scopre il gioco sino a compromettere l'identità dei personaggi con

40 P. Volponi, *Volponi fra noi*, in "Il Leopardi", cit. p. 2

41 P. Volponi, *Con testo a fronte*, Torino, Einaudi, 1986.

42 P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale*, a c. di E. Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, pp. 19-20.

logica ferocia.”⁴³ Affermazione che può afferire ad Albino, Anteo, Gerolamo, che, come assicura l'autore, “sono singolari, ma che io non voglio definire matti perché in realtà non sono personaggi dannosi, da rinchiudere in manicomio: possono circolare nella nostra società ciascuno con una particolarità sua: magari l'ultimo dei tre è il più fastidioso, un vero disturbatore.” A costo di mettere a disagio il lettore con un libro che funge da grosso provocatore: “però, dico io, i grossi libri importanti di questo tempo da Kafka a Musil sono difficili e bisogna leggerli con questa attenzione. Perché il romanzo deve essere facile da leggere?, deve essere un elemento di consolazione e di divago? Di questi ce ne sono già tanti... Leggere significa anche amareggiarsi, anche arrovellarsi.”⁴⁴ E l'ultimo dei personaggi, Bruto Saraccini de *Le mosche del capitale*, è persino tragico seppure non disperato. Sull'avvincente complessità della narrativa volponiana come narrativa conflittuale, si legge bene che i suoi romanzi “non acquietano, non consolano, anzi intrigano, spostano, fanno slittare senso e significato con una coscienza estetica che si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato... che insiste sul doppio natura e cultura, aspirazione e progetto di razionalità, ragione e natura insieme in una sintesi tale da costituire l'utopia dello scrittore.”⁴⁵

Così l'utopismo volponiano può intendersi anche come nuova traduzione di una tradizione, in tempi moderni, di aspirazioni alla perfezione sognata e perduta ripercorribile nei trattati di un Giordano Bruno, di un Tommaso Campanella o di un Cattaneo. In occasioni diverse, il nostro scrittore fa riferimenti alla Città del Sole e del resto appare trasparente, ne *La macchina mondiale*, come la trama mentale di Anteo sia affine ai propositi dei suddetti, e per-

43 E. Bellucci, in *Volponi fra noi*, in “Il Leopardi”, cit. p.6.

44 P. Volponi, *Volponi fra noi*, in “Il Leopardi”, cit. p. 5.

45 M. Lenti, *I romanzi e la critica*, in “Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia”, cit., p. 146.

sino di Vico. Ma anche di pensatori ormai pressoché ignoti fioriti nella sua stessa terra d'origine e da lui riscoperti. Che poi sono, per interiorizzazione di un paesaggio stregato, fatalmente oscillanti fra “un sentimento incline al dolore tra scoscesi di erosione verso l'Appennino lontano, motivo di una stretta meditazione che può tirarli verso la vertigine, a un senso di vuoto sopra il quale si appannano le certezze umane”; ed una reattiva proclivione al fare che prende le forme di un misticismo fattuale e molto materiale, di un'attenzione animale alla redenzione del corpo propiziata dalla forza naturale della sopravvivenza verso una perfezione agognata.

Tra queste personalità feltresche, antesignane delle creature/personaggi volponiani in cui egli si rispecchia fino all'identificazione, voglio ricordare il paradigma dell'abate Maurizio Antonio Tocci (1734 – 1814), che ricalca un utopismo evangelico respirato nell'aria dell'età illuministica fino a proporre un catechismo repubblicano, in grado di conciliare le nuove istanze con un sorgivo cristianesimo. Autore di un'opera colossale,⁴⁶ egli aveva elaborato l'idea di una radicale riforma sociale promossa da una “Società dei Cristiani Pari”, da lui fondata con chiari effetti di eguaglianza economica. A fronte di un tanto modello che lo attrae, quel che più scandalizza Paolo Volponi, in visita fugace a Cagli, città in cui era vissuto e morto il Tocci, è il completo oblio di quella figura di consanguineo agitatore profetico. Di ciò rampogna i suoi concittadini beatamente ignoranti, con ciò confermando “in modo emblematico lo strettissimo legame che univa nel suo pensiero l'istanza utopica e l'esigenza attivistica, ovvero la necessità che l'idea si concreti in un *progetto*, in un'iniziativa capace di coinvolgere la collettività.”⁴⁷ Ossia l'umanità.

Per noi rimane, Paolo Volponi, un poeta-scrittore assolutamente

46 M. A. Tocci, *L'esatta pratica del Cristianesimo, base della possibile felicità umana, o la vera felicità di tutti quei che lo vorranno per sé e per gli altri, in un tenore di Vita Sociale Cristiana un poco più esatta dell'ordinaria*, Venezia, Valle, 1794.

47 G. Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, cit. p. 106.

atipico rispetto alle forme letterarie del tempo, un fuori ordine, un fuori canone portatore di esiti fortemente innovativi sul piano della scrittura. Da vero marchigiano alla Leopardi non può dirsi neppure sperimentale – benché tale formula sia per lui data per scontata da innumerevole critica a volte scossa dalla sua appartata carica innovativa – ma direi uno scrittore di avanguardia isolata e irripetuta, luminosamente arcaica e modernissima, e tale comunque da meritare ma non avere la possibilità di epigoni. La sua stessa febbrile lucidità e la cocciuta fedeltà al suo disegno di utopia da perseguire nel mondo nuovo, così cinicamente dispensiere di alterazioni distopiche, sottintendono una visione di pur possibile bontà universale. La sua utopia, tutta tesa a approfondire in un *unicum* corporale l'animale-uomo ed una sua possibile redenzione industriale, riescono a trascinarci nella prospettiva credibile di un mito operativo applicato “in corpore vivi”. Ed a svuotare dell'accezione negativa che la vulgata attribuisce solitamente al termine e concetto di “utopia”,⁴⁸ infondendole invece una straniante ostinata speranza. Miracolo di una scrittura come vita di un “poeta nella prosa e prosatore nella poesia”⁴⁹. Al fondo del multiplo personaggio che egli è stato, di volta in volta suscitato dalle tante sue creature (dalla volpe a Saraccini al Guido de *La strada per Roma* dimidiato tra *genius loci* e desiderio dell'altrove) persiste un bisogno intimamente proteso ad una finale palingenesi, non per via astratta ma per un cammino terragno ove “troppi piedi / mi portano / per troppe strade”. Insomma su un sentiero concreto. Può sembrare ereticale evocare per Volponi la categoria di un'atavica prudenza marchigiana? Ma lo sarebbe soltanto nell'accezione narrata da un grande utopista effettuale quando invoca di “fare come gli arcieri prudenti, e quali parendo el loco dove disegnano ferire troppo lontano e conoscendo

48 v. A Berardinelli: “Ogni utopia nasce dall'ira e produce nichilismo.”, in “Avvenire”, 11 aprile 2014, p. 14.

49 G. D'Elia, in “Il Manifesto”, 24 agosto 1994.

fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alta che il loco destinato, non per aggiugnere con la lo freccia a tanta altezza, ma per potere con l'aiuto di sì alta mira pervenire al disegno loro.”⁵⁰ Che è stato anche il senso dell'utopia di quel “Maestro dell'industria mondiale”, Adriano Olivetti, cui Volponi dedica il suo ultimo romanzo “industriale” ed il suo amaro testamento, *Le mosche del capitale*.

“Lei è all'orizzonte. Mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi. Cammino per dieci passi e l'orizzonte si sposta di dieci passi più in là. Per quanto io cammini, non la raggiungerò mai. A cosa serve l'utopia? Serve proprio a questo: a camminare.”⁵¹

50 N. Machiavelli, *Il Principe*, Cap. VI, in “N. M., Opere”, a c. di Mario Bonfantini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 18.

51 E. Galeano, *Finestra sull'utopia*, in A. Scuderi, *L'arcipelago del vivente. Umanesimo e diversità in Elias Canetti*, cit. p. 121.

Italo Svevo, autore di frontiera

Sergio Sconocchia

Caratteri profondi di innovazione, nell'ambito della letteratura del Decadentismo, hanno apportato Svevo e Pirandello. Il genio, anche in letteratura, tende a precorrere e anticipare l'età in cui vive: per questo i due autori sono stati 'scoperti' e valorizzati con un certo ritardo: Svevo, per merito soprattutto di Joyce, della critica francese e di Montale; Pirandello, attraverso il successo in un ambito sempre più vasto di lettori europei e il Premio Nobel per la letteratura nel 1934.

Italo Svevo appartiene a quella letteratura triestina, per vari aspetti di frontiera, nella quale, accanto a Svevo, spiccano i nomi di Scipio Slataper (1888-1915), autore di un racconto autobiografico e lirico, *Il mio Carso* (1912); di Umberto Saba (1883-1957), con il suo *Canzoniere* e il romanzo incompiuto *Ernesto*; di Giani Stuparich (1891-1961), con una ricca produzione narrativa, fra cui il romanzo *Ritornaranno*, 1941, e il racconto *L'isola* (1942).

Primo tra tutti in ordine cronologico – e non solo – di questi scrittori triestini è Italo Svevo, pseudonimo di Aaron Hector Schmitz (1861-1928), autore di tre romanzi: *Una vita* (1892), *Senilità* (1898), *La coscienza di Zeno* (1923), ora editi anche in *Romanzi e continuazioni* nei Meridiani Mondadori; di *Racconti e scritti autobiografici*, anch'essi raccolti ora nei Meridiani, e anche di lavori teatrali, raccolti nel volume *Teatro e saggi*, Meridiani Mondadori.

Nei romanzi una viva dimensione narrativa e descrittiva: Trieste, il suo mare, i suoi traffici, le sue vivaci figure umane; il Carso, i panorami e gli scorci di marine: quadri vivi e commossi.

Schmitz, come ricorda lui stesso brevemente in una lettera al

Crémieux,¹ nato a Trieste nel 1861, da famiglia originaria, per linea paterna, della Germania, per linea matronimica prevalentemente italiana, dopo essere stato mandato a studiare, insieme con i due fratelli Adolfo ed Elio in collegio a Segnitz, in Baviera, visse in seguito nella sua città, sottoposta, per posizione geografica e politica, nel contesto dell'Impero austroungarico, a influssi etnici e culturali diversi, che diedero vita, fra Ottocento e Novecento, pur nell'ambito di una certa instabilità socio-politica, ad una ricca attività culturale.²

Dissesti nel bilancio familiare e l'insuccesso, piuttosto persistente, della sua produzione letteraria, cui molto si era dedicato e da cui molto si attendeva, costrinsero Schmitz a cercare un lavoro dapprima presso una Banca, in seguito presso una fabbrica industriale appartenuta prima al suocero e poi al cognato.

Negli anni della formazione e negli anni del silenzio letterario

1 Lettera a Benjamin Crémieux, con accenni alla sua formazione interiore, del settembre-ottobre del 1827: «Ecco in poche parole la mia biografia: nato nel 1861 a Trieste. Mio nonno era un impiegato tedesco dello stato a Treviso; mia nonna e mia madre erano italiane. A dodici anni fui inviato in Germania in una scuola commerciale dove studiai meno anche di quanto m'era offerto. Tuttavia mi appassionai in quegli anni alla letteratura tedesca. A diciassette anni entrai nella scuola Commerciale Superiore "Revoltella" di Trieste ove ritrovai la mia italianità. A diciannove in una Banca [-in *Una vita* la parte dedicata alla Banca e alla Biblioteca Civica è veramente autobiografica -].

A trentasei [in realtà a trentotto anni, nel 1899] ebbi la fortuna di entrare in un'impresa della quale faccio parte tuttora. Fino allo scoppio della guerra lavorai molto, precipuamente dirigendo degli operai a Trieste, Murano (Venezia) e Londra. A trenta pubblicai *Una vita* e a trentasette *Senilità*. Poi risolsi di rinunciare alla letteratura ch'evidentemente attenuava la mia capacità commerciale e le poche ore libere dedicai al violino, pur d'impedirmi il sogno letterario. La guerra mi tolse gli affari e probabilmente fu causa il lungo riposo che, nel 1919, mi misi a scrivere *La coscienza di Zeno* che pubblicai nel 1923.».

2 Si dovrà tuttavia tener presente, per Trieste, città di confine tra Italia, Austria e Slovenia, un giudizio a tutta prima paradossale, ma realistico, di Umberto Saba: «A Trieste, le novità culturali e letterarie arrivano sempre con trent'anni di ritardo rispetto l'Italia e al resto dell'Europa.».

(dopo *Una vita*, 1892, e *Senilità*, 1898, Svevo 'tace' per circa 25 anni, fino a *La coscienza di Zeno*, composta a partire dal 1810 ed edita nel 1823), lo scrittore percepisce gli squilibri, l'ingiustizia e la violenza del mondo che lo circonda. L'insoddisfazione e il senso di protesta fanno avvicinare, sempre più, l'intellettuale triestino, a stretto contatto della cultura e della letteratura mitteleuropea, ai principi e alle istanze del Socialismo. Tuttavia, come rilevano gli studiosi più attendibili, «[...] la critica non ha via d'uscita. Si blocca all'adesione illuministica». ³

Durante la guerra si fanno più profondi e intensi i contatti di Svevo con la psicanalisi (psico-analisi è la grafia dello scrittore): le prime notizie e i primi reali contatti gli giungono tra il 1908 e il 1910, ma è tra gli anni '15-'18 che si accosta davvero a Freud, intraprende un tentativo di 'autoanalisi' e comincia, insieme con un nipote, a tradurre «l'opera del Freud sul sogno». ⁴

Come rileva Svevo stesso, la lettura di Freud non fu propriamente facile e piacevole. ⁵

3 Cfr. M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, TORINO, PBE, 1992, p. 28.

4 Cfr. in *Soggiorno londinese*: «La psicanalisi io la conobbi nel 1910». Nell'agosto del 1911, durante un soggiorno di villeggiatura a Ischl, Svevo conosce Stekel. Questo incontro con uno dei primi psicanalisti, collaboratore stretto di Freud, notevolmente versato, come riconosceva lo stesso maestro, nell'interpretazione dei simboli e anche interessato ai problemi della letteratura, avrà certamente influito su Svevo.

5 «Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia. Non lo si crederebbe ma io amo dagli altri scrittori una lingua pura ed uno stile chiaro e ornato. Secondo me il Freud, meno che nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel '16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica. Però ne ripresi sempre a tratti la lettura continuamente sospesa per vera antipatia. Bisogna anche ricordare che vivevo in Austria, la sede del Freud [...]. Come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa. Anzi la mia antipatia per lo stile di Freud fu interpretata da un freudiano con cui mi confidai come un colpo di denti dato dall'animale primitivo che c'è anche in noi e per proteggere la propria malattia». Svevo, in altra parte delle sue riflessioni scrive anche: «letterariamente Freud è certo più interessante»; «Grande uomo quel Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati»; «Ma quale scrittore potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicanalisi?». Lavagetto, *L'impiegato Schmitz* ... cit., pp. 46-47, scrive: «Qui

Lo sviluppo della riflessione, della cultura e dell'opera di Svevo è legata anche a letture appassionate – si pensi anche alla ben nota frequentazione della Biblioteca civica Hortis di Trieste – e ad approfondimenti meditati e critici delle figure più rappresentative della cultura contemporanea. Letture che accompagnano il divenire della produzione letteraria, teatrale e l'evoluzione del pensiero di Svevo.

La scarsa eco dei primi romanzi, si è detto, convinse Schmitz a rinunciare addirittura a scrivere, per un lunghissimo periodo di tempo: fra *Senilità* e *La coscienza di Zeno* intercorrono venticinque anni,⁶ durante i quali lo scrittore, se pur lesse, studiò e meditò, tentò di eliminare dalla sua vita – come scrisse nel diario – « quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura ».

a parlare è Italo Svevo: il costruttore e l'analista, l'uomo che aveva dichiarato: La psico-analisi non mi abbandonò più». Le sue parole hanno subito un suono diverso: a non fraintenderle vale la pena di ricordarsi che per lui si tratta di una scienza, non di una favola o di un'invenzione [...]. Si veda ancora Lavagetto, *L'impiegato Schmitz* ... cit pp. 47-48, soprattutto in riferimento alla *Coscienza di Zeno*: «Se il romanziere non si limita a raccontare una storia, ma si inoltra nella trama notturna dei moventi; se non c'è gesto, progetto, parola, inflessione, errore che gli appaia trascurabile, almeno in linea di principio, per costruire e animare i suoi personaggi, la psicanalisi è subito al suo fianco: pensare l'uomo al di fuori di Freud è impossibile indipendentemente dalle dosi con cui verrà assorbita la teoria, indipendentemente dalle manipolazioni e dai trattamenti a cui verrà sottoposta prima di inocularla nella pelle dei personaggi. Torneremo tra poco sul tornaconto di Svevo». Tuttavia, come rilevato dalla critica (Lavagetto, ibid, pp. 49-50), la psicanalisi, nella stessa *Coscienza di Zeno*, ha talvolta valore di «collaboratrice aggiunta». Sui rapporti con la psicanalisi della *Coscienza di Zeno* si veda anche J. FEUILLON, *La conscience de Zeno: roman d'une psicanalyse*, in "Les temps modernes", Ottobre 1954, soprattutto p. 447.

- 6 In realtà Svevo, oltre a dedicarsi all'esercizio del violino, non rinunciò mai completamente alla scrittura: lo comprovano, durante i venticinque anni di 'silenzio', prove di scrittura quasi in sordina, come di nascosto: abbozzi ad es. di novelle, spesso importanti per seguire l'evoluzione del pensiero di Svevo; abbozzi o spezzoni di Commedie o drammi teatrali, per cui si veda la documentazione Frammenti in I. SVEVO, *Tutte le opere, Teatro e saggi*, Milano, Momdadori, 2004, a cura di M. Lavagetto, Edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto. Frammenti teatrali, pp. 771-817; Saggi, pp. 825-961; Articoli, pp. 969- 1175.

Con i primi del 1900, tra il 1906 e il 1907, comincia a prendere lezioni di inglese dallo scrittore irlandese James Joyce, che vive a Trieste dal 1904, allora ancora non molto conosciuto nel mondo culturale, che si rese subito conto del valore del suo 'allievo', come uomo di cultura e scrittore: più tardi si industriò in vario modo per far riconoscere la grandezza dell'allievo e amico, «scoperto» intanto anche in Italia, intorno agli anni 1925-'26, da Eugenio Montale, e in Francia, da Crémieux.⁷

La "scoperta" tardiva di Schmitz (il cosiddetto "caso Svevo"), ad opera soprattutto di Joyce e di Montale – senza sminuire l'apporto di critici francesi come Crémieux –, ha ragioni ben comprensibili, nel periodo in cui il Decadentismo europeo era pervenuto ad espressioni e risultati ben più complessi rispetto a quelli raggiunti in Italia da D'Annunzio e Fogazzaro.

Svevo aveva anticipato, in un certo qual modo, una visione della vita più dolorosa e negativa, una consapevolezza tragica della nostra condizione umana rispetto a quella espressa nelle loro opere da D'Annunzio e da Fogazzaro. In entrambi questi autori, si sente, a rileggerli oggi, il 'limite' di un certo tono 'retorico', di una percettibile e non del tutto malcelata consapevolezza di interpretare dimensioni spirituali ed espressive in realtà troppo legate ad un'età fin troppo attenta a toni di parata, ad atteggiamenti 'profetici', di 'vate', in linea con tutta una dimensione socio-politica cui si dà il nome di Fascismo, nell'ambito di una cultura dell'Impero.

Dotato di un'ampia cultura letteraria, frutto di vaste letture, Schmitz, partito da moduli veristici, fin dal primo romanzo, *Una vita*, dissolve il verismo per un tipo di scrittura più decisamente autobiografico, interiorizzato, di toni non retorici, arricchito, anche, di elementi freudiani, psicanalitici.

⁷ Si veda l'intero numero della Rivista dedicato appunto a *Italo Svevo*, in "Le navire d'Argent", II 9, 1° febbraio 1926.

Moduli narrativi nuovi, partecipi anche dell'influenza discreta, ma sempre più costante, con il procedere della sua produzione di romanziera e di scrittore di teatro, di strutture compositive presenti in Joyce, soprattutto nell'*Ulisse*, Svevo ha dato vita, con costante evoluzione e progresso, fino alla *Coscienza di Zeno*, ad una prosa e ad una letteratura davvero nuova, anticipatrice, tra l'altro, di quel 'monologo interiore' che la narrativa italiana doveva scoprire molti decenni più tardi.

L'influsso di Joyce, si diceva, è più scoperto e continuo in *La coscienza di Zeno*, edito, pubblicato nel 1923, un anno o poco più dopo l'*Ulisse*, la cui prima edizione vede la luce il 2 febbraio 1922.

Si possono rinvenire nei due romanzi elementi analoghi ai quali la critica ha dato, fin qui, importanza relativa. Svevo avrebbe anche potuto conoscere, dalle conversazioni con Joyce, ai tempi della loro frequentazione triestina, poetica, idee artistiche e innovazioni contenutistiche e tecniche dell'*Ulisse*.

Come Joyce – e come Pirandello, in prospettiva significativa – Svevo tiene molto, nelle sue opere, all'entità dello *spazio* – cfr. il *vuoto* nelle *Novelle per un anno* di Pirandello – e soprattutto del *tempo*, della cosiddetta '*memoria*'.

Anche negli *Episodi* di Svevo, a fronte di quelli di Joyce, si avverte la presenza del *tempo*, un tempo che concretizza soprattutto nella *memoria*.

Ben più e ben oltre che l'elemento della psicanalisi, Svevo, come il 'maestro' Joyce, il suo antico insegnante di inglese, avverte l'elemento 'tempo'.

Collegandosi liberamente al 'discorso libero indiretto', spesso segno tangibile del 'monologo interiore': un monologo che Svevo cerca di riprodurre con 'realismo', in pagine 'sconvolte' nel loro ordine logico, senza punteggiatura, con ritorni e riprese, confusioni e ripetizioni, anticipazioni e ricordi, come nel fluire reale del nostro pensiero.

E come nel flusso del nostro pensiero, nasce una prosa che, se

per un verso può apparire profondamente realistica, per un altro è 'nuova', anche un po' 'visionaria', volutamente costruita con memorie dotte, allusive e ricercate, proprio come in Joyce.

Apprendo qui una breve digressione, si potrebbe definire questa prosa una prosa che, per originalità, anticipa la modernità del '*pastiche*' di lingua dialetto di Emilio Gadda, e per il preziosismo dotto, allusivo, simmetrico alle sue fonti, può anche anticipare le immagini poetiche 'orfiche' di Dino Campana.

Insomma l'apertura, da iniziali moduli veristici, a moduli fantastici e anche 'allucinati', 'visionari', corrispettivo di certa incantata pittura dei ritratti di Modigliani o della creatività con nuove regole prospettiche dei futuristi e dell'elaborazione spaziale prima degli espressionisti e poi del genio creativo, nuovo e solo in apparenza realistico, di Van Gogh e della innovatrice 'grammatica spaziale' cubista di un Picasso.

Tutto questo credo che siano il romanzo e il teatro di Svevo, con una spinta di vero Decadentismo e genuina, non retorica, ricerca di effetti 'corposi', anche solari, ma ricercati e sapientemente costruiti, come in D'annunzio: l'esigenza del dramma e della confessione di un'anima.

Quello di Svevo è un romanzo moderno, 'novecentesco'. Svevo abbandona lo schema ottocentesco del romanzo in cui a raccontare è un narratore esterno, onnisciente. Nel romanzo del Novecento di solito il narratore è 'interno', appunto il protagonista.

Già in *Una vita* il lettore vede le cose come le vede Alfonso Nitti e sa soltanto quello di cui il protagonista è a conoscenza. Stessa cosa accade in *Senilità*. Anche ne *La coscienza di Zeno* la sola voce che si ascolta è quella di Zeno Cosini. Ma sulla *Coscienza di Zeno* e su quanto avvicina Svevo a James Joyce si dirà più ampiamente *infra*.

Nuove prospettive, nuovi moduli di racconto, non perseguiti 'artificialmente', con ricerca intellettualistica, ma maturati come mezzi espressivi strettamente collegati con il proprio mondo interiore, sono volti da Svevo a 'raccontare' una visione amara, scon-

solata della vita, il senso di solitudine dell'uomo moderno, della sua incapacità di inserirsi in una società organizzata: una percezione intensa della vanità delle cose e dello stesso sentimento amoroso.

Ma rivisitiamo l'*iter* artistico dello scrittore. Ritorniamo a *Una vita*. L'opera era originariamente intitolata *Un inetto*, forse per meglio evidenziare i precisi limiti umani del protagonista e, anche, il pessimismo tipico dello scrittore. Il titolo, rifiutato dall'editore, venne poi modificato in *Una vita*, titolo che, riprende, tra l'altro, quello di una nota opera di Guy de Maupassant, senza tuttavia avere, con questo libro, relazioni di intreccio o tematiche. Il romanzo, rifiutato dall'editore Treves, venne pubblicato poi nel 1892 dall'editore Uram, a spese dell'autore.

Nella ricostruzione degli ambienti è evidente l'influenza del Naturalismo francese, mentre il tema dell'"arrampicatore sociale" richiama *Il rosso e il nero* di Stendhal e anche *Papa Gorot* di Balzac.

Centrale è la psicologia del protagonista, Alfonso Nitti, con conflitto borghesia-intellettuale, con senso di inferiorità, complesso di superiorità e incapacità di comunicazione. Questo disagio interiore è caratterizzato da un senso di frustrazione e di inganno.

Protagonista è Alfonso Nitti, giovane intellettuale con esperienze letterarie, che lascia il paese natale, in cui vive con la madre, e si trasferisce a Trieste, ove riesce a trovare un impiego per lui piuttosto avvilente, come bancario.

Invitato a cena, un giorno, dal banchiere Maller, fa amicizia con il giovane Macario e conosce Annetta, anch'ella interessata alla letteratura, iniziando con la ragazza una relazione.

Sul punto di sposarsi con Annetta, tuttavia, decide di fuggire, perché ha deciso e spera di poter cambiare vita: ritorna al paese d'origine, dove la madre, già malata, muore.

Alfonso Nitti ritorna quindi a Trieste. Scopre però che Annetta è ora fidanzata con Macario: cerca di riconquistarla, ma aggrava la sua situazione.

In seguito ad un ennesimo equivoco con la famiglia Maller, co-

stretto a sfidare a duello il fratello di Annetta, sceglie il suicidio, ponendo così drammaticamente fine alla sua vita di disadattato.

È evidente, in *Una vita*, l'amarezza che avvolge il protagonista, e il senso di pessimismo, tristezza e angoscia che investe e incombe sul destino degli uomini.

Il romanzo *Senilità*, edito nel 1898, a spese dello stesso Svevo, non riscosse alcun successo. Soltanto per interessamento e merito di James Joyce, nel 1927, si poté riscoprire il valore di quest'opera, che descrive il venir meno dell'attaccamento alle passioni e alla vita del protagonista, Emilio Brentani, segno di inaridimento sentimentale e di precoce inaridimento interiore.

Caratteri narrativi nuovi, non 'cercati artificiosamente', ma maturati come congeniali al suo mondo interiore, gli servono a dire una visione sconsolata della vita: della solitudine dell'uomo moderno, della sua impossibilità di inserirsi in una società organizzata, della inutilità di cose e passioni.

La vicenda di *Senilità*, che si svolge a Trieste, ruota attorno a quattro personaggi: Emilio Brentani, Stefano Balli, Angiolina e Amalia. Il vero protagonista è Brentani, un intellettuale piccolo-borghese, debole nel carattere, che cerca rifugio dal mondo esterno riparandosi tra le mura casalinghe, assistito da Amalia, sorella affezionata e premurosa.

Brentani si accontenta di sognare soltanto i piaceri dell'esistenza, fino al momento in cui incontra Angiolina, una prosperosa ragazza del popolo, alta e con gli occhi azzurri: Angiolina rappresenta il simbolo della gioia di vivere e della salute, così da ben giustificare gli appellativi di "Giolina" – e di "Giolona" –, con cui affettuosamente Emilio suole chiamarla. Angiolina è, nei suoi contrasti e nella sua complessità, accanto alla Pisana di Ippolito Nievo, vero «personaggio femminile», figura indimenticabile nella nostra narrativa.

Ma sarà proprio il rapporto con Angiolina a far emergere in tutta la sua inadeguatezza l'im maturità di Emilio che 'teme' il sesso, tanto da 'idealizzare' troppo la donna.

Molto diverso da Emilio Brentani è Stefano Balli, in apparenza forte e sicuro di sé, anche se poi gli sviluppi della vicenda porteranno alla luce la natura intimamente fragile di entrambi.

Emilio si rassegna a comportarsi come una vittima delle circostanze, mentre Stefano cercherà di nascondere i suoi limiti con una certa presunzione. I due protagonisti finiscono così per allontanarsi l'uno dall'altro: poi gli eventi precipitano e Brentani si ritroverà a vivere una senilità precoce e dovrà accontentarsi di ricordi del passato.

Negli anni del silenzio letterario (dopo *Una vita*, 1892, e *Senilità*, 1898, Svevo 'tace', come si è già detto, per circa 25 anni, fino a *La coscienza di Zeno*, 1923, iniziata nel 1919 – ma pensata, forse, o almeno 'impostata' fin da qualche anno prima). Lo scrittore tentò di eliminare dalla sua vita – cfr. il diario – «quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura». Certo, nel periodo del 'silenzio', Svevo non ha scritto romanzi, ma altro di letteratura sì: ad es. lettere, abbozzi e testi di teatro.

Partito da moduli veristici, lo scrittore, già fin da *Una vita*, dissolve il verismo per una dimensione narrativa fortemente autobiografica, interiorizzata, nutrita più tardi di elementi freudiani. Nella *Coscienza* esalta il discorso libero indiretto e quel monologo interiore che la narrativa italiana valorizzerà decenni più tardi. In questo ha risentito della lezione di Joyce.⁸

I problemi critici legati ai romanzi di Svevo sono molteplici, taluni ancora da definire.

Ancora ad alcuni punti si deve ora accennare.

Per la ideazione dell'*Ulysses* e dell'influenza su Svevo, per la *Coscienza di Zeno*, si deve tener conto delle date della presenza di Joyce a Trieste.⁹

8 Maestri di questo stile Gustave Flaubert e Jane Austen: ma, in Italia c'era già stato Verga: cfr. esempi in *Rosso Malpelo* e in *Mastro-don Gesualdo* del 1888. E S. era partito da moduli veristici.

9 Vd. ITALO SVEVO, *Teatro e Saggi*. ... *Saggio introduttivo e cronologia* di Mario Lava-

Della cronologia che avvicina i due romanzi si è già detto. La comunicazione delle idee, tra Joyce e Svevo, era costante negli anni del soggiorno a Trieste di Joyce e del rapporto di frequentazione e di amicizia.

Mi hanno spesso ricordato i miei amici triestini Bruno Maier e Elvio Guagnini, Colleghi di Letteratura italiana negli anni del mio insegnamento universitario di Latino nell'Università di Trieste, racconti davvero curiosi e 'incredibili', poi tramandati per tradizione orale fino ai nostri tempi.

Nelle loro passeggiate serali, Svevo e Joyce, si muovevano spesso dalla zona del Teatro romano dietro le Rive e salivano verso la cattedrale di San Giusto. La zona, anche allora, era ricca di osterie. I due amici prendevano a visitarle, una dopo l'altra: cominciando e poi continuando a bere, cantavano a squarciagola, disturbando, in ore notturne, la quiete pubblica.

La zona, allora come anche oggi, era abitata prevalentemente da prelati: talora le finestre delle case si aprivano e 'catinelle' d'acqua – non lo si crederebbe – si rovesciavano sui due grandi scrittori di valore europeo.

Altro punto molto interessante da ricordare è relativo al protagonista dell'*Ulisse*, Leopold Bloom. Stanislaw Joyce, il fratello di alcuni anni più grande di James, nella sua Premessa alla traduzione inglese (1932) di *Senilità*, indicherà proprio in Svevo, non importa se attraverso il 'prisma' di Zeno Cosini, uno dei modelli di Leopold Bloom.

getto, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2004, *Cronologia*, LXXVI-VII. Intorno al 1905, o poco dopo, Svevo trova un provvidenziale insegnante di lingua inglese in James Joyce che vive a Trieste dal 1904. È un incontro decisivo e destinato a lasciare una traccia profonda nella biografia di Svevo: quell'irlandese – riconosce senza esitazioni nell'autore di *Senilità* «uno scrittore ignorato». Il rapporto fra i due diviene man mano più stretto: Joyce fa leggere a Svevo i capitoli iniziali di *Ritratto dell'artista da giovane*: gli chiede piccoli prestiti sotto forma di pagamento anticipato delle lezioni; gli estorce notizie e aneddoti «sull'ebraismo e l'anima ebraica», un tema – sottolinea Ghidetti – che «aveva attirato l'attenzione di Joyce [fin da] quando aveva concepito la prima idea dell'*Ulysses*».

Come Joyce ha avuto i noti influssi su Svevo, anche Svevo ha esercitato influssi su Joyce.

Le date dell'*Ulysses* sono Trieste-Zürich-Paris, 1914-1921: prima della Grande guerra. Le date della *Coscienza* sono 1919-1923, cioè subito dopo la guerra. Per due anni, 1919-1921, i due scrittori sono al lavoro: avrebbero avuto modo di sentirsi prima o scriversi.

Questi contatti con Joyce sono importanti: consentono di ritenere che l'influenza del tema, dell'ideazione - e della tecnica stessa di scrittura di *Ulysses* possano aver agito su Svevo ben prima della pubblicazione dell'opera di Joyce (1921). Joyce e Svevo si saranno confidati certamente le loro idee e i loro progetti letterari.

Del resto, l'inizio della stesura dell'*Ulisse* non coincide, pare, con il momento in cui Joyce ebbe la prima idea di scrivere l'opera, messa poi per anni a 'decantare'. Aveva avuto il proposito a Roma, ma poi la città lo aveva deluso. Joyce stesso fornisce in una lettera celebre a Carlo Linati, del 21 settembre 1920, notizie utili per questo problema.¹⁰

L'interiorità del personaggio è resa attraverso tecniche nuove, che avvicinano Svevo a Joyce, come il monologo (interiore), o in parte già sperimentate, soprattutto nell'*Ulisse*, come il discorso libero indiretto.¹¹

Il narratore, Zeno, descrive la storia della sua vita e della sua malattia e, contemporaneamente, commenta, interiorizzandoli, i fatti che gli vengono alla memoria. All'ordine oggettivo degli eventi si sostituisce l'ordine con cui essi appaiono alla memoria di

10 Si veda G. MELCHIORI (a cura di), *James Joyce, Lettere*, Milano, Mondadori, 1974, p. 371. « È l'epopea di due razze (Israele-Irlanda) e nel medesimo tempo il ciclo del corpo umano ed anche la storiella di una giornata (vita). La figura di Ulisse mi ha sempre affascinato sin da ragazzo. Cominciai a scrivere una novella per *Dubliners* 15 anni fa, ma smisi [...] ». ».

11 Per un esempio di discorso libero indiretto si veda ad es. un passo tratto dal cap. V, La storia del mio matrimonio: [...] mi volsi per ritornare a lui – ch'io mai arriverò a sonare in modo da dar piacere a chi m'ascolta. [...] Diversi altri esempi sono nel seguito dello stesso cap. V e in quelli seguenti.

Zeno: flash-back, 'flussi di coscienza del personaggio'.¹²

La narrazione ruota attorno a pochi punti principali. Non autobiografia, dunque – l'io narrante non è superiore in alcun modo all'io narrato –, ma storia della malattia. Tale tecnica gli deriva dal suo amico Joyce, per il quale il 'flusso di coscienza' corrisponde a una trascrizione immediata del pensiero così come esso affiora nella mente di chi scrive (vd. discorsi liberi indiretti in *Ulisse*: splendido quello di Mollie Bloom, moglie del protagonista).

Nella *Coscienza di Zeno*, è importante il tema, autobiografico, degli sforzi che Zeno compie per rinunciare al fumo, il 'giocare' continuo a illudersi velleitariamente, pur sapendo che il suo è solo gioco e finzione (soprattutto cap. *Il fumo*). Si veda anche il caso della donna: ad es. la vicenda dell'amante Carla in *Storia del mio matrimonio*. Il «personaggio» non è più, come nel romanzo verista, determinato da circostanze esteriori, ma continuamente mutevole, conscio già della propria sconfitta. L'ironia è lo strumento di cui Svevo si serve per dare un giudizio. Espedienti retorici: iperbole, ripetizioni, ossimoro.

La struttura del romanzo *La coscienza di Zeno* è innovativa: costruita a episodi e non secondo una successione cronologica precisa e lineare.

Il protagonista-narratore Zeno Cosini, ripercorre sei episodi della sua vita all'interno di una terapia di *psicanalisi*. Il romanzo si apre con una *Prefazione* del medico psicanalista (definito con l'etichetta, un po' beffarda e ironica, di "dottor S.", con un sottile richiamo all'autore vero, Svevo, appunto), che ha avuto il protagonista in cura e lo ha spinto a scrivere un'autobiografia.

Zeno si è però sottratto alla psicanalisi e il dottor S., per vendicarsi, decide di pubblicare le sue memorie.

12 Nel romanzo, spesso, uno stesso periodo della vita di Zeno viene riproposto più volte, con angolazioni diverse, in capitoli diversi. Per i processi dell'inconscio non esiste un processo temporale: cercando di seguirlo il lettore rischia di perdere l'unità della narrazione. Tempo di scrittura e tempo della storia si fondono tra loro «creando una serie sfalsata di piani temporali ciascuno dei quali rimanda ad un momento preciso della vita del protagonista».

Nel romanzo è paradigmatico il motivo, intimamente autobiografico, dei tentativi che Zeno compie per rinunciare al fumo: il tema vero è lo sforzo continuo del protagonista di ‘fingere’ di persuadere e illudere se stesso, con la consapevolezza che il suo è solo gioco e finzione, uno sforzo vano.

La vita interiore in realtà si dissolve e si ‘annulla’: Zeno non è più, come i protagonisti del romanzo verista, condizionato da circostanze esterne o ambientali o da fattori fisiologici: è vittima della sua nevrosi. L’azione è continuamente mutevole, «un sognare e tentare velleitariamente, consapevoli già della propria sconfitta».

I sei episodi della vita di Zeno, comprendendo una *Prefazione* e un *Preambolo*, sono *La storia del matrimonio*; *La moglie e l’amante*; *Storia di un’associazione commerciale* e *Psico-analisi*.

Sono narrati tutti dal punto di vista del protagonista; il suo resoconto degli avvenimenti risulta spesso inattendibile; Zeno Cosini tende infatti a presentare la sua versione dei fatti, ma “modificata e “resa come innocua in un atto inconscio di autodifesa”, onde poter apparire migliore agli occhi del dottor S. (una specie di secondo padre, con il quale Zeno cerca di recitare la parte del “figlio buono”), agli occhi del lettore e forse anche dei propri.

Dopo la *Prefazione* e il *Preambolo* sulla propria infanzia, Zeno descrive l’episodio del fumo, che permette al protagonista di riflettere sulla propria mancanza di forza di volontà e sulla sua costituzionale incapacità di raggiungere un traguardo con la determinazione e il carattere necessari.

Questa debolezza è attribuibile al “senso di vuoto” che Zeno avverte nella sua esistenza, e all’assenza, importante, nell’età dell’infanzia, di una figura paterna che fornisca regole e norme comportamentali.

Seguono gli altri episodi. Nel sesto ed ultimo, *Psico-analisi*, il protagonista, dopo sei mesi di interruzione, riprende a scrivere le sue memorie, proprio per ribellarsi al medico, manifestando così il suo disprezzo e il suo rifiuto per la Psicanalisi.

Ma, proprio in questo atto estremo di sfida, Cosini si rende conto che la malattia interiore da cui si sentiva affetto e di cui è riuscito a curarsi è una sorta di “condizione umana”, che si identifica con il progresso del mondo intero. *La coscienza di Zeno* si conclude così, come vedremo, con la tragica profezia di una esplosione che causerà la scomparsa dell’uomo della faccia della terra.

Prospettiva finale della *Coscienza di Zeno* è, dunque, il presagio di una crisi universale, che sfocerà, prima o poi, in una distruzione cosmica, in cui non solo gli uomini, ma ogni forma di vita del creato saranno coinvolti.

L’identificazione tra Svevo e Zeno Cosini, continuamente riproposta, è un po’ arbitraria e anche piuttosto imprecisa. Come scrive Lavagetto,¹³ “Si cercano le suture tra la biografia e l’ *homme de papier* [...] le tessere vengono poi accostate e accumulate senza riserva. Il risultato è una specie di ibrido fantastico e improbabile, assolutamente improduttivo, quando non lo trascina in un universo addomesticato e antropomorfo, dove la sua forza e la sua novità risultano irreparabilmente compromesse. In questo modo, Zeno Cosini viene trasformato da un oroscopo della «nostra condizione umana»; autorizza distorsioni selvagge, luoghi comuni e irrazionalismi [...]”.

Ma c’è un’altra forma di identificazione problematica e rischiosa: quella tra Svevo e il narratore Zeno. Anche qui è preciso l’avvertimento della critica più avveduta.¹⁴

13 LAVAGETTO, *L’impiegato Schmitz* ... cit., p. 214.

14 Vd. ad es. LAVAGETTO, *L’impiegato Schmitz* ... cit., p. 218: «L’identificazione tra Svevo e il narratore Zeno, che riposa – magari in forma ingenua – sulla prima identificazione e anche – in modo più sofisticato – sul segno di eguaglianza che la teoria istituisce, in molti casi, tra autore e narratore, dichiarando superflua, o irrilevante, nell’ambito di una analisi formale, la distinzione delle funzioni. Un simile rifiuto non è privo di conseguenze e porta a disconoscere la plurivocalità del testo narrativo».

La critica sottolinea concordemente «i debiti che Svevo, nella sua qualità di ‘inventore di scrittura’, contrae con la Psicanalisi, debiti più o meno denunciati e che, comunque, oggi, [...] appaiono più consistenti e decisivi di quanto [...] apparissero un tempo». ¹⁵

Ma, nel valutare criticamente *La Coscienza di Zeno*, non si dovranno dimenticare anche i rapporti, cui si è sopra accennato, con Joyce e con il suo *Ulisse*, rapporti verosimilmente più intensi e profondi di quanto la critica non abbia finora cercato di evidenziare. Verosimilmente gli influssi dei consigli del suo antico “maestro di lingua inglese” Joyce, delle sue idee di poetica, di visione del mondo, risalgono a tempi abbastanza lontani.

Per venire a un giudizio d’insieme sulla produzione dei romanzi, si terranno presenti riflessioni ancora di Lavagetto.¹⁶

Ma, si vorrebbe anche aggiungere, accanto a temi come quello della *Coscienza di Zeno*, o alle tematiche individualmente negative e pessimistiche di *Una vita* o di *Senilità*, i romanzi di Svevo sono, per converso, ricchi di una fresca vena narrativa e paesaggistica: Trieste,

15 Ivi, p. 226.

16 Ivi, pp. 243-244: «Svevo non cerca emozioni, non complicità viscerali, non alza la voce, tiene la sordina, il passo del secondo violino: non grida, non declama: o muove rasoterra: ammortizza ogni acuto su una specie di ironia espansa. Proceda a passi felpati [...] ma ha perduto ogni ottimistica fiducia nell’anagrafe, e, insieme, rinunciando al destino, ha accantonato le grandi sinfonie di imperfetti che attraversavano i romanzi di Zola e rappresentavano la storia biologica della razza, la sua impassibile iteratività [...] Quando si è trovato a sfiorare zone di risonanza – quando ha costeggiato l’isola del mito così cara agli scrittori del decadentismo e che ha prodotto frequenti, nobili naufragi – Svevo si è difeso in modo geniale e taccagno: il bonario signor Schmitz ha staccato ogni cosa con la parodia [le sottolineature sono di chi scrive]. Ha impresso deformazioni sulla trama base e l’ha rovesciata in interno borghese e a fare i conti con il codice borghese e l’ideologia borghese senza prendere – lui – partito. Nessuno, leggendo, sentirà dentro di sé grandi risonanze [...]: ma nella veste più dimessa di luoghi comuni ribattuti e un po’ consunti [...] Dovremo stanarle con fatica queste grandi figure deliberatamente strappate e ricoperte di polvere; la voce di Svevo risuonerà all’interno di quella collettiva e la contagherà. Il mito sarà esplosivo. Non ci saranno avanzi né consolazioni (forse neppure ambiguità) e dovremo – per ricostruire la mappa della narrativa – affidarci solo agli esercizi della ragione. Non ricevere gratificazioni – mi chiedo – sarà poi una grande perdita?»

con il suo mare, le sue Rive, i suoi commerci, la vita dei Triestini, si avvicinano in pagine vive e significativamente «moderne».

Il risultato finale de *La coscienza di Zeno* è la consapevolezza di una crisi universale, nella quale siamo, tutti travolti e che dovrà sfociare un giorno in una distruzione cosmica.

La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinato l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvenire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze [...] La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati. Forse attraverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneranno alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie" è il finale della *Coscienza di Zeno*, e vi è dentro, con la previsione, in pratica, della bomba atomica, un'angoscia fonda e disperata: l'immagine dell'esplosione della terra e del suo ritorno allo stato di nebulosa è famosa. Al contrario degli altri esseri viventi, gli uomini non hanno seguito, per la loro evoluzione, la legge di selezione naturale, ma un percorso che ha sconvolto l'equilibrio del mondo.

L'ultima pagina della *Coscienza* è definita la '*Storia del genere umano*' – si noti il richiamo a Leopardi! –: sembrano qui ritornare molte delle voci degli autori di Svevo (Leopardi e Zola, Freud e Nietzsche, Schopenhauer e Marx, Darwin e Spencer).

Questa *Storia del genere umano* può essere letta sullo sfondo di altri scritti di Svevo: *L'uomo e la teoria darwiniana* o *La corruzione dell'anima; ottimismo e pessimismo*.¹⁷ Ma, probabilmente, al finale della *Coscienza* è da ricollegare soprattutto un articolo di Svevo poco noto, *Storia dello sviluppo della civiltà a Trieste*.¹⁸

“Ordigni”, bombe, possono essere anche le “idee”: scienza, giustizia, religione etc. S. adatta, così, le teorie di Darwin a una prospettiva sociologica: il progresso, al di fuori di un processo di selezione naturale – che Svevo chiama salutare – è causa prima della malattia universale che porterà il genere umano all'autodistruzione.

A Leopardi, Svevo non deve soltanto il motivo, tra l'altro non originale ma diffuso, della presenza dell'uomo come elemento dissonante nell'armonia e nell'ordine del mondo e, qua e là, elementi che richiamano la scrittura leopardiana. Accanto alla *Storia del genere umano*, ricorderei anche il *Cantico del gallo silvestre*: anche qui la fine del racconto coincide con una immagine di distruzione cosmica: «Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perdersi».

A Leopardi, Svevo deve anche, nelle sue pagine, elementi che richiamano diffusamente, ma in modo formalmente definito le *Ope-*

17 Il Signore Iddio, terminata la sua opera di creazione, volle dare all'essere animato un'anima. [...] Gli animali si sono sviluppati in coerenza con l'ambiente naturale. Nell'uomo, a causa dell'anima, il caos è continuato perché in essa non era stato possibile ordine e separazione. Non vi è via d'uscita. Il mondo è malato, corrotto irreparabilmente. L'unica terapia davvero efficace appare una deflagrazione che riporti la terra «alla forma di nebulosa errante nei cieli priva di parassiti e di malattie», al secondo giorno della creazione, quando ancora quaggiù [...] gli elementi erano stati separati». La relativa ambiguità di questo testo è implicita nella sua fonte principale, la teoria di Darwin, di cui Svevo si serve, con discrezione, per l'interpretazione dei fenomeni sociali. «La vita è una malattia della natura».

18 Qui Svevo narra, nella forma di un'immaginaria cronaca del 2021, di una città, Trieste, che, vista dall'alto, può apparire come «un Oceano in burrasca»: le strade sono percorse da dinamitardi che fanno uso «di bombe ed esplosivi oltre che per idee politiche per un bisogno estetico, le convinzioni maltusiane o la concorrenza negli affari». Dopo ogni esplosione, il luogo appare «libero e anche disinfettato».

rette morali, elementi non facilmente precisabili a livello stilistico-espressivo: naturalmente la scrittura di Leopardi è elevata e poetica, decisamente ruvido e involuto e un po' artificioso lo stile di Svevo, pure percepibile.

Qualche affinità pare evidente soprattutto nel modo di utilizzare la favola, il mito, nella capacità di costruire aneddoti con materiali derivati insieme da "mitologia" e "scienza", nel distacco, nell'ironia, nell'uso della voce che racconta, nel "tono comune".

Ma è ora di concludere. Per ritornare alla Psicanalisi, nella *Coscienza* questa riveste un ruolo importante, per Zeno.¹⁹ L'ultima pagina dell'ultimo capitolo, *Psico-analisi*, è densa di conclusioni. Quel capitolo sancisce l'interruzione della psicanalisi «io amavo la malattia». I debiti contratti con la-psicoanalisi appaiono oggi più consistenti e decisivi di quanto apparissero un tempo.²⁰

Svevo si differenzia da Darwin su un punto molto importante: «il predecessore dell'uomo è l'uomo». Darwin corregge Schopenhauer, come Schopenhauer contrasta con Darwin.²¹ La fuga nel patologico è tale che la sua direzione è "il vuoto", in ultima istanza "il nulla".²²

Come è stato scritto,²³ «Il romanzo è un'autobiografia del possibile». L'identificazione tra Svevo e il narratore Zeno Cosini, continuamente riproposta, è tuttavia un po' arbitraria e anche piuttosto imprecisa.²⁴

19 Cfr. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz ... cit.*, p. 223: «Zeno incespica nella propria storia»; *ibid.*: Il problema del rapporto con la Psicanalisi, non sempre è ben definito.

20 Cfr. LAVAGETTO, *ibid.*, p. 226.

21 R. BARILLI, *La linea Svevo. Pirandello*, Milano 1972, p. 40.

22 LAVAGETTO, *ivi*, p. 199, cita G. LUKÁCS, *Le basi ideologiche dell'avanguardia*, in *Arte e società*, II, Roma 1972, p. 172. Sottolineerei che "vuoto" e "nulla" sono anche, non a caso, elementi caratteristici delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello.

23 Ad es. da Thibaudet e Du Bos: cfr. LAVAGETTO, *ivi*, p. 215.

24 LAVAGETTO, *ivi*, p. 214.

Un' osservazione di Lavagetto sull'affinità e certe analogie tra teatro di Svevo, ad es. *La rigenerazione*, dramma scritto, come riesce a dimostrare Federico Bertoni, tra il 1927 e il 1928, dunque ultimo capitolo del teatro di Svevo, e *La coscienza di Zeno* è interessante.²⁵

25 Ivi, p. XLIII.

PRESENTAZIONE DELLE RICERCHE
DELLE PUBBLICAZIONI DEI SOCI
2017

Guida alla traduzione del testo latino

Emanuela Andreoni Fontecedro

Il volume, stampato nel mese di gennaio 2017 dalla *Casa Editrice Studium*, è stato redatto da me insieme ai miei validissimi e assidui collaboratori per anni: i proff. Agosti¹ e Senni², entrambi con me per 14 anni nell'esperienza SSIS e nei master.

Già prima, comunque nei corsi universitari e nelle classi di liceo, andavamo sperimentando la tecnica di traduzione a cui nell'86 dedicavo il mio primo lavoro, cui dopo circa trenta e più anni abbiamo dedicato il libro.

In questi anni – come mi è stato testimoniato dagli autori stessi – chi aveva seguito le mie lezioni è riuscito a pubblicare testi scolastici formulati sulla mia teoria, ma il nostro piccolo manuale non ha solo il vantaggio di avere l'insegnamento di prima mano ma il filtro di molti anni di sperimentazione e l'ampliamento alla generazione delle frasi dai complementi obbligatori del verbo, dai circostanti e dalle espansioni. Cosa era rivoluzionario decenni fa, resta del tutto valido anche oggi per la didattica della traduzione del testo latino, anzi si avvale di questo successivo ampliamento di analisi.

Il percorso che ho seguito è quello di indicare lo smembramento della frase semplice nei suoi composti gerarchici. Mi baso sulla teoria linguistica funzionalista di Tesnière e sulla sua teoria dei tre complementi obbligatori del verbo nelle nostre lingue.

Spostandoci ad altra scienza, quella traduttologica, tradurre

1 ricercatore universitario

2 prof.di latino e greco nel Liceo classico

significa allora seguire il processo mentale di composizione della frase nei suoi tre complementi obbligatori – o complementi semanticamente logici – del verbo come presentano le nostre lingue (rimango qui alla formulazione di base): semplificando quello che conosciamo come verbo transitivo – facciamo un esempio – avrà come complementi obbligatori il soggetto, il complemento diretto o oggetto, il complemento di termine dove l'azione finisce (es. Paolo dà un libro a Maria). Sabatini ampliò il modello includendo gli intransitivi anch'essi circoscritti a tre complementi obbligatori. (es. i fiumi scendono dal monte al mare). La prima azione del traduttore è quindi quella di decodificare il testo seguendo passo passo il processo della formulazione del pensiero, riconoscendo cioè questi tre complementi: un'operazione facile aiutata, per il latino, dalle desinenze della lingua sintetica (naturalmente nel mio primo lavoro adattai facilmente la teoria linguistica applicata a una lingua analitica come il francese, al latino, lingua sintetica). Non mi soffermo qui sui circostanti (es. gli aggettivi che accompagnano i complementi obbligatori) e sulle espansioni (o complementi non collegati direttamente, semanticamente al verbo, es. un complemento di causa: esco per la pioggia). Per l'esempio delle frasi che si generano dai complementi obbligatori, pensiamo al complemento oggetto che, con il suo verbo reggente, diviene frase oggettiva, per i circostanti pensiamo alle frasi relative che si generano sugli aggettivi, per le espansioni riprendiamo la nostra frase esempio che diviene nella frase ora multipla, una causale: 'poiché pioveva'. Questa è solo una breve indicazione, che naturalmente nel libro si avvale di ogni esempio tratto dai testi originali degli autori latini.

La trasformazione di una teoria linguistica a tecnica di traduzione fu un successo personale perché trenta anni fa i due campi di ricerca correvano su due linee parallele.

A completare il primo impatto con il testo da tradurre e che consiste nella decodifica o fase di comprensione, La GUIDA si avvale di due miei lavori in cui mostro il percorso della ricodifica

nella lingua di arrivo: i lavori sono dedicati in particolar modo al testo filosofico e al testo poetico.

Conditio sine qua non per tradurre un testo filosofico si dimostra essere la conoscenza del linguaggio tecnico filosofico (il che implica *in primis* nel nostro caso la conoscenza dei testi greci di riferimento), anche nel suo sviluppo idiomatico moderno. Senza questa avvertenza, comprendere il linguaggio filosofico dentro i confini di quello quotidiano ha dato luogo ad abbagli o non ricezione di valori significativi. Per il testo poetico la *conditio sine qua non* comporta nel traduttore il sapersi porre sulla stessa lunghezza d'onda del poeta antico. Per non dare una traduzione 'stantia' – che fa morire il poeta antico – il traduttore moderno deve avvalersi anche di una competenza specifica del poetare moderno.

Nel lavoro di traduzione, in questo gioco caleidoscopico, di sentimenti, sensazioni, allusioni, ambiguità, semantiche non collimabili tra la lingua di partenza e quella di arrivo si avvera un'estrema ricchezza di conoscenza di pensiero – linguaggio (mente, animo, sguardo sul mondo) valido per l'apprendimento strutturale di ogni nostra lingua.

De Providentia

Quest'anno ho concluso anche la mia nuova edizione³ del *DE PROVIDENTIA* di Seneca, completamente rinnovata rispetto al mio lavoro del 1971, sia nel saggio introduttivo, che nel commento, nelle note critiche del testo, nella traduzione. La mia, ormai raggiunta conoscenza, in quasi mezzo secolo di studi non solo dello Stoicismo cui il dialogo senecano s'impronta ma di tutto il contesto filosofico greco-latino, mi ha permesso di scrivere, come introduzione, oltre ad altre premesse, un denso scritto sulla concorrenza di fatalismo e misticismo nel pensiero senecano: un'operazione *ex novo*. Tanti anni fa il problema era soprattutto quello della cro-

3 uscirà per le *Edizioni Rusconi* il prossimo gennaio

nologia del dialogo, alla cui identificazione infatti collaborai io stessa, fissandola negli ultimi anni del filosofo. Perché parlare di misticismo e fatalismo? Perché attraverso Seneca comprendiamo le due anime della corrente filosofica che, nata con maestri orientali, Zenone, Crisippo, e con la fede nel fato, assorbe l'anima greca mistica di un altro maestro: Cleante. Come dimostrai altra volta – questa posizione di Seneca, si evidenzia nel modo più chiaro nell'aggiunta 'fatalistica' del quinto verso nella traduzione della preghiera di Cleante, che leggiamo nell'*epistola* 107. Il fato, volto altro della provvidenza (non così per Cleante che in parte distingueva) ha nel dialogo una pagina manifesto: il filosofo – miste si abbandona alla Legge universale, altro nome del Fato – Provvidenza, che è anche la Natura, o il *Pneuma*, *Spiritus*, soffio che anima il mondo: *grande solacium est cum Universo rapi*. 5, 8. In questo contesto armonico cade la domanda di chi a contrasto pronuncia: 'perché se c'è la Provvidenza, ai buoni capitano i mali?' Domanda che tenuta a battesimo da Carneade, che argomentava contro Crisippo, continuerà a risuonare contro il Cristianesimo. I filosofi moderni (ricordati nel saggio nelle linee essenziali del loro pensiero), per assolvere la divinità, ricorreranno sempre al *de providentia* di Seneca e alla sua risposta: non si tratta di mali ma di malanni, sventure. Del vero male, il male morale, è responsabile solo l'uomo.

Seneca presentava il dialogo come estrapolazione (*particula*) dell'*opus maius* che veniva scrivendo proprio a dimostrare che l'Universo è retto dalla provvidenza (opera a noi non giunta), e lo impostava proprio come un'arringa a difesa degli dei: *causam deorum agam*, 1, 1.

Non per nulla, Leibniz, che tanto ebbe presente questa opera senecana, coniò il termine 'teodicea', che nel suo uso primo aveva il significato appunto di: giustizia/giustificazione della divinità.

Nella storia del pensiero sulla provvidenza che si era affacciata nel *Timeo* di Platone sembra voler chiudere l'inchiesta – una domanda la cui risposta la logica stenta ad afferrare – Kant, in *Überdas*

Misslingen aller philosophischen Versuche in der Theodizee, ritornando alla Bibbia (cui fra l'altro raramente accenna). Solo lui, Giobbe, che sa che non è lecito esprimersi sull'agire di Dio, e non coloro che argomentavano una teodicea, Dio stimò degno perché gli fosse mostrata la saggezza della sua creazione e particolarmente la sua imperscrutabilità.

Il pubblico e il privato della scrittrice anconitana Dora Felisari

Luciana Montanari

Nel quadro della narrativa sentimentale del primo Novecento si inserisce una scrittrice anconitana, protagonista di un'intensa attività letteraria, che abbraccia non solo il periodo delle due guerre mondiali, ma arriva, con l'ultimo romanzo, fino al dopoguerra inoltrato.

Si tratta della scrittrice Dora Felisari, che cominciò a pubblicare a Milano nel 1929. Pur avendo al suo attivo una ricca produzione, non solo non ha lasciato traccia a livello nazionale, ma risulta del tutto sconosciuta anche nella sua città natale.

Ho voluto scrivere un libro¹ su di lei per restituire voce ad un'assenza, per dare spazio ad una scrittrice poliedrica, che si è cimentata in vari generi letterari, dal romanzo alla novella, dalla commedia alla fiaba, rivelando una personalità autonoma e anticipando questioni che verranno portate avanti nei decenni successivi.

Malgrado sia vissuta sotto il regime fascista, non si è mai lasciata sedurre dalla retorica, dall'ideologia e dai miti imperanti nella sua epoca, cosa che non accadde, per esempio, ad alcune autrici impegnate come lei presso la casa editrice LA PRORA di Milano. Alludo alla Bonaccorsi Bersanetti o a Pina Ballario, per fare alcuni nomi.

Io l'ho giudicata degna di interesse non soltanto per le sue battaglie di carattere sociale, ma anche per la sua posizione nei ri-

¹ Luciana Montanari, *Un'emigrazione senza ritorno* Il percorso della scrittrice anconitana Dora Felisari, Ancona, affinità elettive, 2016

guardi della letteratura sentimentale dell'epoca, da cui prende consapevolezza le distanze. Nell'unico romanzo, in cui fa riferimento ad Ancona², si diverte a smontare e rimontare la struttura dell'opera, entrando attraverso un personaggio, che è il suo *alter ego*, all'interno della storia per evidenziare i meccanismi della finzione letteraria e prendere un po' in giro le romanticherie e le falsità di certa letteratura del suo tempo.

Anche se è un personaggio minore nella storia della letteratura italiana, ha certamente contribuito, nel suo piccolo, a far maturare le coscienze, a diffondere istanze di rinnovamento, a favorire il processo di liberazione della donna.

Virginia Woolf, nella conferenza "Come dobbiamo leggere un libro?" tenuta in una scuola il 30 gennaio 1926, dice che ogni letteratura, invecchiando, lascia accumulare il suo mucchio di rifiuti, di libri dimenticati. E aggiunge:

«Ma se vi lasciate andare al piacere di leggere dei rifiuti, sarete sorpresi, anzi sarete stupefatti, dalle reliquie di vita umana che si trovano in questi mucchi. Forse una lettera; ma che visione ci apre! Forse sono poche righe, ma che prospettive esse suggeriscono. A volte tutto un racconto può sorgere così, con tanto umorismo e patetismo e compiutezza, da dirsi quasi l'opera di un grande romanziere ...»

E in Dora Felisari ci sono pagine che ti catturano, per la novità di certi contenuti, per la perspicacia dell'analisi psicologica o per la vena di sottile umorismo e arguzia, che troviamo, per esempio, in una sua favola satirica, pubblicata subito dopo la caduta del regime nazifascista.

L'opera che ho scritto si divide in tre parti: la prima coglie il percorso biografico della scrittrice che è avvincente e imprevedibile come un romanzo; la seconda segue il percorso letterario, che abbraccia il periodo che va dal 1929 fino al 1955; la terza è caratterizzata da un monologo interiore: mi sono calata nella personalità

2 Dora Felisari, *Materia solare*, Milano, Giuseppe Morreale Editore, 1934

della scrittrice e ho immaginato che, negli ultimi giorni della sua vita, rifletta su alcuni momenti particolari dell'esistenza traendone in qualche modo un bilancio.

Comporre la prima parte, quella più strettamente biografica, è stato alquanto difficile.

In un vecchio saggio che citava numerosi autori marchigiani del Novecento avevo letto il nome di Dora Felisari con la semplice aggiunta "prolifica scrittrice anconitana". Subito nacque in me il desiderio di conoscerla, tanto più che da tempo stavo approfondendo lo studio di significativi personaggi femminili della nostra regione. Andai piena di speranza alla Biblioteca Benincasa sperando di trovare le opere di Dora o notizie su di lei, anche perché all'Anagrafe di Ancona non figurava il cognome Felisari. Era allora direttore il dott. Alessandro Aiardi, che ringrazio per aver scritto la presentazione del mio libro. Egli cercò di aiutarmi, ma la Biblioteca non conservava nulla. Successivamente il dott. Aiardi si impegnò ad acquistare il romanzo *Karma* presente nel mercato librario, colmando un'ingiustificata lacuna per Ancona. Intanto su *internet* trovavo notizia delle Biblioteche italiane che custodivano le opere di Dora Felisari e così davo inizio alla lettura della sua varia produzione. Per alcuni testi la ricerca è stata ardua. Mancano ancora all'appello una *pièce* teatrale (*La danza delle nostalgie*) e un romanzo (*Dono inumano*), pubblicati rispettivamente nel 1932 e 1933 dall'editore Morreale.

Sembrava che il buio sulla vita dell'autrice fosse impenetrabile quando mi capitò di leggere *Il Dizionario biografico delle scrittrici italiane contemporanee* del Gastaldi³, dove non solo c'era l'elenco completo delle opere della scrittrice anconitana, ma, accanto al nome Dora Felisari, l'autore aggiungeva "al secolo Ines Giacchetti". Con quel cognome ho potuto fare indagini all'Anagrafe di Ancona,

3 Mario Gastaldi – Carmen Scano, *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee* (Arte, Lettere, Scienze), Milano, Gastaldi Editore, 1957

all'Archivio Diocesano, all'Archivio di Stato e in altre istituzioni di Ancona, Milano, Torino e Menaggio (sul lago di Como), dove la scrittrice possedeva una villa. Esulava dalla mia ricerca, ma anche tracciare la storia della Villa Felisari e dei suoi abitanti sarebbe stato intrigante. Si racconta che vi abbia abitato una sedicente figlia dello zar di Russia, di nome Olga, sepolta nel cimitero di Menaggio e, successivamente, un ex alto ufficiale tedesco.

I documenti che ho potuto rinvenire e i ricordi di alcuni familiari, che ho avuto la fortuna di rintracciare a Milano, mi hanno permesso di ricostruire la vita della scrittrice.

Ines, la futura Dora, parte da Ancona verso il capoluogo lombardo nel 1918, quando aveva ventidue anni, seguendo il padre Belisario Giacchetti, che svolgeva un ruolo importante nel contesto delle Ferrovie Statali: era fornitore e manutentore delle stadiere a ponte situate nelle Stazioni del Centro e Nord d'Italia.

Dopo circa due mesi dall'arrivo a Milano, Ines si sposa con Vittorio Ralepre, di quattro anni più anziano di lei, benestante, proprietario della casa affittata da Belisario Giacchetti. Appartenente ad una famiglia lombarda di industriali affermatasi nel settore tessile, Vittorio colpisce Ines per la prestantza fisica, la signorilità dei modi e la varietà degli interessi culturali. Dal matrimonio nascono due figli, Emma Vittoria e Umberto, ma l'unione entra ben presto in crisi.

Qualche anno più tardi Ines incontra Ettore Felisari, un facoltoso costruttore milanese, che rimane affascinato dall'aspetto avvenente e dalla prontezza di spirito della futura scrittrice, tanto da chiederle se avesse una sorella da presentargli. Ines non rimane indifferente alle attenzioni e alla corte discreta del Felisari, uomo maturo, determinato, dotato di uno spiccato senso pratico. Deciso a sposare la giovane anconitana, egli riesce a trovare il modo di sciogliere il precedente vincolo matrimoniale di lei, facendole prendere la cittadinanza del libero Stato di Fiume.

Ottenuto l'annullamento degli effetti civili del suo primo matri-

monio, Ines sposa nel 1923 Ettore Felisari, anche lui trasferitosi a Fiume, dove nasce nel 1924 il figlio Alessandro Ettore.

Quando i coniugi Felisari ritornano a Milano, l'Anagrafe meneghina registra regolarmente il loro matrimonio, che sarà rallegrato, nel 1925, dalla nascita della figlia Angela. Intanto i figli di primo letto erano stati affidati al padre e si congiungeranno con la madre solo molti anni più tardi.

Queste vicende familiari ispireranno la poetica di Dora Felisari, che, in varie opere, affronta il tema della crisi coniugale e dei falsi perbenismi borghesi, nonché la questione della maternità responsabile, rivelando acutezza di analisi e modernità nei giudizi.

Il secondo matrimonio garantisce ad Ines stabilità affettiva, sicurezza economica e notevoli opportunità culturali.

Le cronache milanesi segnalano la sua partecipazione a serate letterarie, mostre, incontri con eminenti figure di artisti, poeti, scrittori. Anche la sua casa, sita in via Settembrini, diviene luogo di importanti frequentazioni letterarie e artistiche. I suoi familiari ricordano alcune sue significative amicizie: Luigi Pirandello, che le ispira tanti personaggi turbati da conflitti interiori, Ettore Romagnoli, poeta e finissimo traduttore di tante tragedie greche, i noti scultori Medardo Rosso e Libero Andreotti, il critico Ugo Nebbia, il pittore Arturo Bonfanti e tanti altri, tra cui Ada Negri, che Dora scherzosamente definiva “la stupida di genio”, per esprimere la sua ammirazione per la poetessa e il suo disappunto per lo scarso senso pratico della donna.

L'amore per la poesia porta la Felisari a calcare le scene dei più importanti teatri nazionali. Mario Gastaldi la definisce “una delle più fervide e affascinanti dicitrici d'Italia”.⁴

Molta strada aveva fatto la giovane Ines a Milano, tanto più se si considera l'origine dei suoi genitori. Sia il padre Belisario, sia la

4 Mario Gastaldi, *Donne luce d'Italia: panorama della letteratura femminile contemporanea*, Quaderni di poesia, Milano, 1936

madre, Amelia Boyer, appartenevano a modeste famiglie artigiane di Ancona.

Amelia Boyer, discendente da una famiglia di origine francese, i cui avi erano giunti da Marsiglia ad Ancona nel Settecento, quinta di undici tra fratelli e sorelle, all'età di sedici anni rimane orfana del padre, fornaio nel quartiere popolare di Capodimonte. Compiuti diciotto anni, ancora minorenne per le leggi del suo tempo, Amelia si allontana dalla casa materna e va a vivere a Borgo Pio (l'odierno quartiere degli Archi) nella casa del fidanzato Belisario, sfidando i tabù dell'epoca. La cosa appare così scandalosa che il parroco della Chiesa di S. Giovanni Battista, con una lettera confidenziale, palesa al parroco di Belisario l'opportunità di svolgere il rito delle nozze in ore notturne, alla sola presenza dei testimoni e con pubblicazioni posticipate, poiché la sposa da ben due mesi dimorava a casa dello sposo. Il matrimonio viene celebrato il 17 marzo 1887 e sarà registrato all'Anagrafe di Ancona più di un mese dopo e precisamente il 23 aprile 1887.

Certamente la figura materna costituirà per Ines un esempio di autonomia e di coraggio nei riguardi del conformismo e dei costumi ipocriti del suo tempo.

A questo punto mi piace rivelare una novità rispetto a quanto ho scritto nel mio libro. Pensavo che Ines non avesse sorelle o fratelli maggiori, dato che i parenti non me ne avevano parlato e la mia indagine all'Anagrafe di Ancona si era interrotta al marzo 1888, senza scoprire alcuna nascita prematura o nell'ambito del primo anno di matrimonio. Invece avrei dovuto avere più pazienza nella ricerca, perché ho scoperto recentemente l'esistenza di una sorella maggiore, di nome Elvezia, nata il 20 aprile 1888 in via Farina, nel quartiere Guasco-San Pietro. Emigrata a Torino nel 1910 dopo il matrimonio con Domenico Chiappucci, Elvezia, a differenza di Ines, ritornerà nella città natale, dopo essere rimasta vedova nel 1940.

Ines nasce otto anni dopo, e precisamente il 1° aprile 1896, in

via Fanti n. 2, proprio di fronte alla Chiesa di San Pietro, andata distrutta dai bombardamenti del 1943 insieme alla casa natale della futura scrittrice.

Anche la figura paterna è importante per la formazione di Ines.

Belisario Giacchetti, meccanico (all'inizio aveva un'officina sita in via San Martino), dimostra di possedere uno spiccato spirito imprenditoriale, che lo porta a fondare ad Ancona (zona Mandracchio) nel 1901 uno stabilimento industriale, che darà lavoro a centinaia di operai e poi, nel 1908, quando lo stabilimento entra in crisi, un emporio commerciale di utensili per famiglie in corso Mazzini. Costante rimane il suo impegno come fornitore e manutentore di bascule a ponte per la pesatura di carri ferroviari, impegno che mantiene anche quando nel 1905 avviene la nazionalizzazione delle strade ferrate italiane.

Dal padre repubblicano Ines trae l'impermeabilità alle idee fasciste, nonché l'esempio di dinamismo, capacità organizzative e spirito inventivo (Giacchetti aveva preso brevetti e vinto primi premi per alcune sue invenzioni). Del genitore ella ammira la forza di rialzarsi dopo le difficoltà e l'abilità di destreggiarsi nella realtà economica di Ancona e non solo. Questo ci aiuta a comprendere la personalità di Ines, donna colta e letterata, ma anche sagace amministratrice del suo patrimonio. Malgrado provenga dalla piccola provincia, sa muoversi con disinvoltura nella complessa società meneghina, segue con competenza l'andamento della Borsa e viene anche chiamata nel Consiglio di amministrazione di un importante istituto di credito milanese. La casa editrice La Prora, dove entra come collaboratrice nel 1935, le affida la direzione di due collane, "I libri di strenna", destinati ai ragazzi, e la "Collana dei Fiordalisi", che comprendeva la narrativa.

La questione della formazione scolastica ricevuta dalla giovane Ines è ancora aperta, poiché ho esaminato i registri del Liceo Ginnasio "Carlo Rinaldini" e quelli dell'Istituto Magistrale "Caterina Franceschi Ferrucci" e non ho trovato il nome di Ines Giacchetti.

Potrebbe aver frequentato l'Istituto Tecnico "Grazioso Benincasa", che aveva tre sezioni, quella commerciale, quella fisico-matematica e quella nautica e, dal 1907, vi era stata annessa anche una Scuola Pratica per il Commercio, che forniva il diploma di Computisteria commerciale. Ho avuto difficoltà ad accedere all'archivio dell'Istituto Benincasa, per cui se ha frequentato una sezione di tale Istituto è un argomento ancora da approfondire. Comunque Ines potrebbe anche essersi formata, come tante giovinette della sua epoca, in un collegio delle Marche o situato fuori della nostra regione.

È certo che ella si inserisce felicemente nella vita del capoluogo lombardo, ma non dimentica mai la città natia. I suoi familiari ricordano che spesso citava proverbi e modi di dire in vernacolo, dichiarandosi fiera di essere anconitana. D'altra parte, il nome d'arte che assume quando comincia a pubblicare le sue opere, ci riconduce all'origine della sua città, fondata, secondo la testimonianza di Strabone⁵, dai Siracusani, che erano di stirpe dorica. La *dorica ancon*, la definisce infatti Giovenale nella IV satira.

«Ines diventa Dora e quel nome vale la sua città» - dice opportunamente Alessandro Aiardi nella "Presentazione".

Attraverso la giovane protagonista di *Materia solare*, che parte da Ancona per Milano alla ricerca di migliori condizioni di vita, Dora Felisari esprime la nostalgia che provava per la sua piccola città:

*Lei avrebbe rimpianto in silenzio la sua cittadina non bella, tutta vicoletti e scalinate, ma protesa nell'azzurro del mare che la cinge amorosamente, la lambisce, la morde e la culla in un amplesso eternamente insonne, eternamente vivo e rinnovato.*⁶

Un'emigrazione senza ritorno, nella prima parte, propone, contestualmente alle vicende biografiche della scrittrice, un affresco di vita anconitana tra Ottocento e Novecento e qualche scorcio di storia milanese relativa al periodo esaminato.

5 Strabone, *Geografia*, V, 4, 2

6 *Materia solare*, cit., p. 40

Nella seconda parte del libro, invece, si sviluppa il percorso letterario di Dora, che prende l'avvio con il romanzo *La voce del mare*⁷, accolto con molto favore dal pubblico. Il romanzo si caratterizza per l'attenzione ai personaggi femminili, la centralità del tema sentimentale e l'ambientazione nel mondo raffinato dell'aristocrazia milanese, cui fa da contrappunto la semplicità e la genuinità dei paesi non toccati ancora dal cosiddetto progresso. L'opera si può, a pieno titolo, inserire nel filone del "romanzo blu", una definizione coniata dal critico Enrico Tiozzo⁸, che, con un'accurata analisi e un'ampia disanima di autori e opere, rivaluta la narrativa sentimentale italiana, la quale, a partire dal *Piacere* di D'Annunzio (1889), aveva conquistato larghe fasce di lettori. L'attenzione del critico è rivolta soprattutto verso quattro famosi romanzieri, oggi caduti nell'oblio – Lucio D'Ambra, Luciano Zuccoli, Guido da Verona, Dino Segre, noto come Pitigrilli – ma il suo discorso vale per tutta la produzione letteraria della prima metà del XX secolo. Lo studioso polemizza contro certa critica fortemente ideologizzata, che ha rimosso o condannato *a priori* tutta quella narrativa, accusata, spesso a torto, di adesione al fascismo e, soprattutto, di facile ricerca di temi e ambientazioni che seducessero il pubblico borghese. In definitiva, paraletteratura o letteratura di consumo. Tiozzo sostiene che la borghesia che si era formata nell'età giolittiana era una classe consapevole dei propri diritti, sufficientemente colta e preparata dal punto di vista letterario. Egli contesta perciò la tesi di un pubblico ingenuo, provinciale e retrogrado, tale da prendere per capolavori opere di infima qualità.

Quei romanzi, d'altra parte, erano letti anche da persone di elevata cultura, come attesta il noto critico Giuseppe Petronio, che qualche decennio fa così scriveva:

7 Dora Felisari, *La voce del mare*, Milano, Maia, 1929. Esaurita l'edizione milanese, il romanzo sarà nuovamente pubblicato nel 1943, presso la casa editrice Nerbini di Firenze

8 Enrico Tiozzo, *Il romanzo blu*, voll. 3, Roma, Aracne Editrice, 2004

«Quei libri ci sono, la gente li legge e spesso li legge anche lui, somigliano terribilmente a quegli altri che lui – da sempre, sapendo o non sapendo perché – chiama di “letteratura” e di “arte”: raccontano storie, sbocciano personaggi, suscitano interesse, commuovono, divulgano una concezione del mondo».⁹

Petronio usa l'espressione “letteratura di massa” che, a suo dire, non definiva un giudizio di valore, ma solo l'appartenenza a una determinata civiltà e, con ciò, invitava gli studiosi ad accostarsi a tale letteratura con l'animo scevro da qualsiasi pregiudizio.

Con tale spirito ho analizzato le opere di Dora Felisari, cercando di individuare la sua peculiarità nel variegato panorama della narrativa sentimentale del primo Novecento, che è caduta in oblio soprattutto per la scomparsa di quel ceto intermedio, che ne era stato il più importante fruitore.¹⁰

Il primo romanzo di Dora Felisari affronta il tema del fallimento del rapporto di coppia nel matrimonio. La narrazione ha un impianto articolato e propone frequenti cambi di scena. La prima parte del romanzo è ambientata in una piccola isola, di cui non si danno precise coordinate, dinanzi alla quale, per una tempesta, fa naufragio una nave da crociera. Non si salva nessuno dei passeggeri, tranne una giovane donna, che viene portata a riva da un coraggioso isolano, il cui padre pescatore era morto in mare, mentre era impegnato in un'azione di salvataggio. La madre del giovane, popolana con una mentalità primitiva, è convinta che il Mare, inteso come divinità oscura e terribile, le abbia concesso una duplice grazia: non solo le aveva fatto ritornare il figlio Nico, ma le aveva anche restituito la figlia Alba, morta subito dopo la scomparsa del marito. La donna salvata, che sembra non ricordare nulla del suo passato, viene accolta come Alba e curata con vigile sollecitudine

9 G. Petronio, “Introduzione” in *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, Guida storica e critica a cura di Giuseppe Petronio, Roma-Bari 1979, p. XI

10 Sulla fascia sociale dei lettori del “romanzo blu” è interessante leggere l'intervista rilasciata da Tiozzo a Claudio Magris sul “Corriere della Sera” del 24 febbraio 2008

in casa di Nico, il quale si innamora di lei. Anche la donna ricambia l'amore, immergendosi senza sforzo in quel mondo non ancora contaminato dal progresso. La sua felicità è interrotta dalle macchinazioni della fidanzata di Nico che, concedendosi ad un odioso segretario comunale, riesce, scoperta l'identità della donna sconosciuta, a farla allontanare dall'isola.

Nella seconda parte del romanzo siamo a Milano, dove Alba è divenuta Elena, l'insoddisfatta moglie di un cinico conte milanese, che ella, giovanissima, ha sposato per salvare dalla bancarotta la sua famiglia di origine. Invano aveva cercato di ritrovare la sua indipendenza e dignità con un avventuroso viaggio in mare. Ricevuta la falsa notizia della morte del suo giovane salvatore, Elena disperata tenta di distruggere se stessa, immergendosi in una vita di voluttuosi piaceri e frivolezze, secondata dal marito e dai parenti e amici infidi. A salvarla sarà l'amore che ancora brilla come tenue fiammella nella sua anima e che irrompe nuovamente nella sua vita con l'arrivo a Milano di Nico, il quale, vinte le sue resistenze, la ricondurrà nell'isola. Parallelamente alla storia ambivalente di Alba/Elena, si snoda anche quella della fidanzata di Nico che, accortasi di essere rimasta incinta, cerca invano di abortire e poi, scacciata di casa dalla madre, poiché rifiuta il matrimonio riparatore, tenta anche il suicidio. Si riscatterà alla fine della storia grazie all'accettazione responsabile della maternità.

I valori di famiglia e patria, cari al regime fascista, non trovano spazio nell'opera, dove si condannano le convenzioni e gli atteggiamenti bigotti e ipocriti della società. Le protagoniste femminili lottano per la propria indipendenza e rifiutano una vita senza amore. Aver posto la felicità di Elena in un'isola mitica, significa che la Felisari – salvo l'eccezione di poche persone, appartenenti ai ceti altolocati – non credeva ancora possibile raggiungere certi traguardi nella società del suo tempo, ma invitava le donne a non rassegnarsi alle loro condizioni, anche se la navigazione verso la libertà appariva irta di ostacoli.

Il problema delle gravidanze al di fuori del matrimonio, su cui pesava la sanzione senza appello della società, è affrontato con forza anche in un'altra opera, questa volta destinata alle scene. Si tratta della *pièce* teatrale *Dimmi chi ti ha sedotta*¹¹, in cui la protagonista, Liana, rifiuta con determinazione il matrimonio riparatore e si dichiara pronta ad allevare da sola il proprio figlio, incurante dei giudizi negativi della società. Lo zio Camillo la invita a riflettere con queste parole:

Vedi, tutti noi e tu compresa, siamo nati e cresciuti nella vecchia morale borghese, abbiamo acquistato modi borghesi e punto d'onore borghese. Tutto questo non sarà divertente ma necessario, forse non ne siamo più persuasi in fondo all'anima, giacché le nuove correnti di modernità sono ormai penetrate anche nell'essere più retrogrado ma non ne possiamo fare a meno perché una nuova morale chiara, granitica e luminosa, che possa spezzare di colpo tutte le vecchie teorie, non è ancora stata inventata.

Liana non è persuasa da tali ragionamenti e anzi replica:

Queste tue parole non mi convincono e non voglio ascoltar ragioni... La mia mente è occupata da pensieri di speranza e d'amore e non vado rimuginando davvero problemi sociali o di morale. Però penso che se ogni donna vedesse come premio, come fine alla sua vita una libera maternità, tante brutture sarebbero abolite. L'adulterio, i delitti contro i bimbi ancora non nati, le creature uccise o abbandonate non sono forse tutte terribili proteste contro la tua famosa morale borghese, zio Camillo?

Se pensiamo che la decisione di Franca Viola di rifiutare il matrimonio riparatore¹² fu ritenuta clamorosa nel 1965, perché, secondo

11 Dora Felisari, *Dimmi chi ti ha sedotta*, Milano, La Prora, 1935

12 Per il gesto compiuto nel 1965, Franca Viola è stata insignita dell'onorificenza di Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica italiana dal Presidente Giorgio Napolitano con la seguente motivazione: «Per il coraggioso gesto di rifiuto del matrimonio riparatore che ha segnato una tappa fondamentale nella storia dell'emancipazione delle donne nel nostro Paese» (8 marzo 2014)

la morale ancora diffusa a quel tempo, una ragazza avrebbe dovuto sposare il suo violentatore, salvando l'onore suo e quello familiare, possiamo cogliere la novità del messaggio lanciato nel 1935 dalla Felisari, che si schiera decisamente a fianco delle donne, vittime di uno spietato conformismo e di leggi retrograde, che cominceranno a cambiare solo a partire dal 1975, dietro i grandi movimenti di opinione, la presa di coscienza delle donne, la trasformazione dei costumi e l'impegno di tante persone del mondo della cultura e dello spettacolo.

Anche la Felisari, con le sue opere, ha contribuito a mettere in discussione tradizioni e costumi ormai sorpassati e a portare avanti la lotta per i diritti civili e politici e quella per l'emancipazione femminile.

Nei suoi romanzi compaiono temi che ancora oggi rivestono una drammatica attualità come la violenza contro le donne. Nell'ultimo romanzo per esempio, *Lo sconosciuto che bussa alla porta*¹³, la storia si conclude con un femminicidio, poiché la protagonista rompe una relazione per lei avvilente e l'uomo, incapace di accettare la decisione della donna, preferisce ucciderla.

Nell'ultimo romanzo, la visione della Felisari si allarga anche ai problemi di politica internazionale, che ella segue con trepidazione.

Sono crollati il regime fascista e quello nazista e si sono costituiti due blocchi contrapposti – uno filoatlantico e l'altro gravitante intorno all'Unione Sovietica – che hanno avviato una pericolosa corsa agli armamenti. Scampata a due guerre mondiali, la scrittrice vuole indurre alla riflessione i suoi lettori, convinta che gli intellettuali debbano far sentire la loro voce, impegnandosi per la realizzazione di un mondo migliore. Certe pagine suonano un po' retoriche alle nostre orecchie, abituate a differenti stili, comunque dobbiamo apprezzare la tensione ideale della scrittrice, che non vuole rimanere alla finestra, estranea a ciò che accade o potrebbe accadere ai suoi

13 Dora Felisari, *Lo sconosciuto che bussa alla porta*, Milano, Ceschina, 1955

simili. Le ferite inferte dall'ultimo conflitto mondiale erano visibili nelle città e ancora sanguinavano nell'animo delle persone, non si poteva tacere.

Se, durante il fascismo, Dora aveva ignorato di proposito o, in qualche caso, aveva velatamente messo in discussione i miti dell'eroismo, del militarismo e del nazionalismo, ora sente che deve condannare con decisione la corsa agli armamenti e difendere con forza il bene supremo della pace, aiutando i suoi simili a ritrovare la strada della giusta convivenza.

La Felisari è una straordinaria autrice di libri destinati ai ragazzi e, tra questi, mi piace segnalare la favola satirica *L'allegro regno di Cordovò*¹⁴, pubblicata all'indomani della caduta del regime nazi-fascista. La condanna dei regimi repressivi era già stata adombrata, con significative metafore e immagini, in un precedente libro per ragazzi¹⁵, ma qui ha modo di esprimersi più esplicitamente, dati i tempi mutati.

L'allegro regno di Cordovò propone una dittatura al femminile e in modo lieve e giocoso tratta un argomento molto serio: la lotta di un popolo per la conquista della libertà.

Con un colpo di stato, una donna, mettendo da parte il figliastro, che era il legittimo sovrano, ha conquistato il potere e ha imposto leggi arbitrarie, dura repressione e coreografie che ricordano i riti e le parate del regime fascista. Grottesche sono alcune simbologie, che si ispirano a elementi del trucco o dell'abbigliamento femminili. Il ventaglio, per esempio, è il simbolo del partito dominante nel regno e, con una rima certamente non casuale, "ventaglisti" sono definiti i suoi seguaci. Tre dame burlone, con i loro sorprendenti scherzi, riescono ad infliggere gravi colpi al potere dispotico della sovrana e favoriscono la rivoluzione finale che abbatte la dittatura.

14 Dora Felisari, *L'allegro regno di Cordovò*, Milano, Vallardi, 1946

15 Dora Felisari, *La meravigliosa avventura della vecchina Baffina Pimpirimpina*, Milano, La Prora, 1936

Un'emigrazione senza ritorno è un'opera che si discosta dagli schemi della tradizionale biografia, perché non solo ricostruisce storicamente la vita di Dora Felisari e il contesto sociale e culturale che la circonda, ma si addentra anche nel mondo interiore della scrittrice, ricorrendo alla finzione letteraria, per meglio evidenziare la sua personalità. Nel monologo che conclude il libro ho ipotizzato che fosse la stessa Dora a trarre un bilancio della sua vita.

Mi sono mossa nel solco della critica letteraria proposta nei suoi saggi da Virginia Woolf, che nel 1926, nella citata conferenza tenuta in una scuola, così si esprimeva:

«Non date ordini al vostro scrittore, cercate di diventare lui stesso. Siate il suo compagno di lavoro e il suo complice. Se conservate il distacco, e fate le obiezioni e le critiche prima di leggerlo, non siete più in grado di trarre tutto il profitto possibile di ciò che leggete».

Il monologo conclusivo s'intitola *La donna in bianco* e s'ispira ad un quadro dipinto nel 1913 da Giorgio De Chirico, *Le delizie del poeta*, che appartiene alla serie delle piazze d'Italia. Ho immaginato che la scrittrice ne possedesse uno simile, dato che aveva molte opere d'arte di valore nella sua abitazione. Nel dipinto appare la piazza di una stazione ferroviaria delimitata da edifici con portici e da un muretto dietro cui si intravede un treno sbuffante. Sulla destra, si delinea l'esile figura di una donna in abito bianco, posta di traverso, indifferente a tutto ciò che la circonda, mentre il tempo è scandito dall'orologio dell'edificio centrale, che segna le due, e l'anelito verso l'infinito o, semplicemente, verso il futuro, è rappresentato dal treno sbuffante in corsa.

Nella misteriosa protagonista del quadro di De Chirico ho immaginato che si immedesimasse la nostra Dora, tesa a risolvere l'enigma del vivere, pronta al viaggio verso una meta ignota, ma consapevole che, dopo ogni partenza, sopraggiunge un arrivo deludente, dopo la corsa inebriante della vita, subentra inesorabilmente il traguardo della morte.

Con il mio libro spero di aver fatto un po' di luce sulla figura

ingiustamente dimenticata di Dora Felisari, seguendo l'insegnamento di Geno Pampaloni, che riteneva compito del critico non tanto esprimere giudizi di valutazione, quanto porre i lettori nella condizione di comprendere e valutare autonomamente gli autori, i quali, con poche deplorevoli eccezioni, cercano con fatica di mettere, nello scrivere, il meglio di sé.

OPERE DI DORA FELISARI

La voce del mare, Milano, Maia, 1929 (ripubblicato dalla Nerbini di Firenze nel 1943)

La danza delle nostalgie, Milano, Morreale, 1932

Dono inumano, Milano, Morreale, 1933

Materia solare, Milano, Morreale, 1934

Le sette principesse, Milano, La Prora, 1935

Dimmi chi ti ha sedotta, Milano, La Prora, 1935

La meravigliosa avventura della vecchina Baffina Pimpirimpina, Milano, La Prora, 1936

Karma, Milano, La Prora, 1936 (ripubblicato dalla Nerbini di Firenze nel 1943)

Maria Egiziaca, Milano, La Prora, 1938

Gli occhi che videro nel fondo, Firenze, Nerbini, 1942 (seguono due novelle)

Il volto senza velo, Firenze, Nerbini, 1943

L'allegro regno di Cordovò, Milano, Vallardi, 1946

Lo sconosciuto che bussa alla porta, Milano, Ceschina, 1955

Ancona e mare - aspetti di un lungo e intenso legame

Marina Turchetti

Il contributo che presento consiste nell'illustrazione del volume *"ANCONA e MARE – aspetti di un lungo e intenso legame"*, che raccoglie gli interventi di un folto numero di studiosi ed esperti sul tema del rapporto millenario che lega la Città dorica con il suo mare, svolti nel periodo 12 maggio – 27 ottobre 2016, presso diverse sedi gentilmente messe a disposizione dal Comune di Ancona (ex Sala Consiglio Comunale, Mole Vanvitelliana, Civica Pinacoteca "Podestì"), con notevole partecipazione di cittadini.

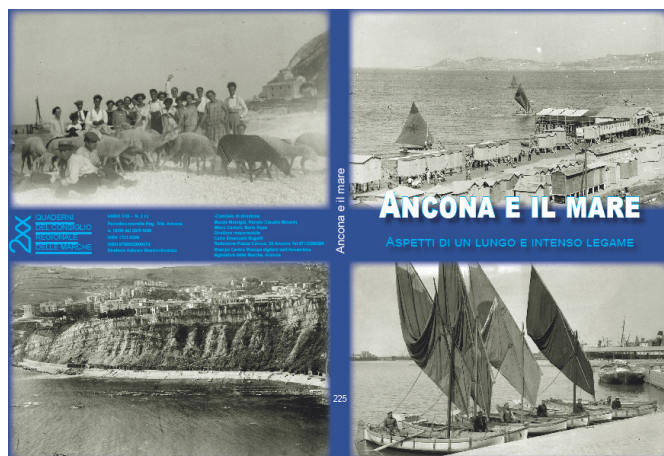
Ho curato il ciclo di incontri e il volume¹ che ne contiene gli Atti per conto dell'Associazione Reti Culturali onlus, a sostegno delle iniziative del Comitato Museo del Mare di Ancona, nato da una vasta rete di associazioni e cittadini, appunto con lo scopo di ottenere la realizzazione in Ancona di un Museo del Mare. L'articolata occasione culturale rientra tra le attività finalizzate all'obiettivo statutario, mirate a sensibilizzare cittadinanza e amministratori a favore del progetto nonché a costruire un'idea di museo, dimostrando quanto vasto e interessante sia il materiale che può essere esposto e quale ricca e diversificata programmazione di iniziative possa essere offerta alla Città per valorizzarne il rapporto con il mare.

Le conferenze, suddivise in tre cicli, si sono susseguite secondo una sorta di percorso sia cronologico sia a temi: *La costa alta di Ancona - Il Porto e i Traffici - Le rotte dell'Arte*, con l'aggiunta dell'incursione sulle *"Vasche romane della Scalaccia"* nell'ambito della manifestazione Tipicità in Blu.

1 (n. 228 dei Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche)

Il libro si conclude con la proposizione dei pannelli di una mostra (non compresa nel ciclo di conferenze, bensì svolta nel 2017), su un tema affascinante, che ha sempre ricevuto scarsa attenzione: *Donne e Mare*.

Tutti i testi sono pubblicati nella forma rivista dai relatori.



La prima tappa del calendario tematico, ***“La Costa alta di Ancona”***, si è svolta il 12 maggio presso l'ex Sala Consiglio Comunale, con l'introduzione di Paolo Marasca, assessore alla Cultura del Comune Ancona e di Giorgia Muratori, Segretariato Beni Culturali delle Marche, su argomenti riguardanti le peculiari caratteristiche della nostra costa alta, trattati da Docenti dell'Università Politecnica delle Marche (Massimo Sarti, geologo – Fabio Taffetani, botanico – Carlo Cerrano, zoologo) e da Maurizio Urbinati, già Assessore ai Lavori del Comune Ancona.

Nel libro, è presente il contributo di Fabio Taffetani, docente di Botanica sistematica - Dipartimento di Scienze agrarie, alimentari e ambientali, titolato: *La natura tra terra e mare – piante, animali*

e aspetti naturalistici insospettati della costa anconitana, che ripresenta un progetto approvato nel 2009 dal Comune di Ancona, teso al tentativo “di coniugare l’attenzione verso criteri di gestione ambientale di un parco naturale (non tutti sanno che il Parco del Conero estende i suoi limiti fin sotto il promontorio di San Ciriaco) con quelli di fruizione urbana e turistica di un’area nella quale si sovrappongono finalità di conservazione ambientale con quella dell’utilizzazione per il tempo libero”.

Il 22 maggio, nell’ambito della manifestazione Tipicità in Blu, presso la Mole Vanvitelliana, nell’intervento dal titolo “Piscicoltura in epoca romana: le vasche sommerse della Scalaccia di Pietralacroce”, M. Cecilia Profumo, già funzionario archeologo della Soprintendenza Archeologica Marche, ha illustrato ai numerosi partecipanti, molti dei quali ignari, l’esistenza e le caratteristiche delle vasche romane per l’allevamento di pesci, studiate nelle sue ripetute ricognizioni subacquee, “presenza unica per la costa adriatica italiana”. A completamento, ha spiegato ricette romane di piatti di pesce, tratte dal ricettario di Apicio, anche relative alle realtà ittiche tipiche dei nostri mari, presentate dal biologo marino Giovanni Bombace.

In quell’occasione, gli aspetti geologici sono stati ripresi da Alberto Dubbini, che, nel testo intitolato “Una navigazione geologica lungo la falesia costiera anconetana”, percorrendo dal mare il tratto “dall’ampia insenatura in cui si è sviluppato il porto naturale di Ancona, il ‘gomito’ che le dà il nome” in direzione del Monte Conero, descrive le “spettacolari strutture monoclinali” e le formazioni create nei millenni: la Seggiola del Papa, le faglie e le frane, le piattaforme monumentali, gli scogli dai nomi famosi e le spiagge, per concludere la “meravigliosa navigazione” al porto di Numana.



La seconda tappa del calendario tematico, ***“Il Porto e i Traffici”***, si è svolta in più appuntamenti presso l'ex Sala del Consiglio Comunale.

Il 26 maggio, introdotta da Mario Pagano, allora Soprintendente Archeologo Marche, M. Raffaella Ciuccarelli, oggi responsabile dell'Area “Patrimonio Archeologico” – sezione Archeologia della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio delle Marche, ha parlato di ***“Il porto di Ancona in epoca antica”***. Il suo intervento, riportato nel volume, sottolinea che “il porto naturale diviene l'elemento qualificante dell'idea stessa di città fin dall'origine dell'insediamento antico che nasce intorno a esso” e che “l'impianto romano resta alla base, nel bene e nel male, di quello portuale moderno fino ai nostri giorni, così come continua a essere anello di congiunzione fra Occidente e Oriente e terminale di commerci che nell'antichità videro transitare ogni sorta di merce”.

Il 9 giugno, per l'Età Moderna, Massimo Moroni – Dipartimento di Scienze economiche e sociali dell'Univpm ha lanciato “uno sguardo di lungo periodo” su “Ancona, Venezia, Ragusa e l'Adriatico”. Nel suo capitolo evidenzia che “si è soliti enfatizzare il rilievo assunto dall'interscambio tra Ancona e Ragusa nel Cinquecento, ma i rapporti fra le due città, uniche vere concorrenti di Venezia in Adriatico, sono ben documentati a partire almeno dal Duecento”, e conclude “sottolineando un punto che ricollega il presente con la storia della città: il nuovo ruolo di Ancona in Adriatico è frutto di un rinnovato rapporto in particolare con l'Oriente balcanico. Riemerge così un antico legame che, ancora una volta, non è soltanto economico. Come nel passato, si aggiungono i rapporti sociali, tecnologici, culturali, religiosi, artistici. Come nel passato, Ancona è chiamata a svolgere un ruolo di cerniera in un Adriatico che, con la nuova Europa, torna a essere un luogo strategico di incontro fra economie e culture”.

Michele Brisighelli, già Segretario Generale del Forum delle Città Adriatiche (2010-2014), che aveva opportunamente introdotto la conferenza, sviluppa questo pensiero nella trattazione “L'Adriatico non è frontiera”, nella quale presenta le tappe fondamentali – i cui luoghi di riferimento riportano tutti ad Ancona - in cui si concretizza questa centralità: la “Carta di Ancona” (1999); il “Forum delle città dell'Adriatico e dello Ionio” (2000); il “Forum delle Università dell'Adriatico e dello Ionio” (2000); il “Forum delle Camere di commercio dell'Adriatico e dello Ionio” (2001); la “Dichiarazione di Ancona”, firmata al termine della Conferenza intergovernativa sullo sviluppo e la sicurezza nel mare Adriatico e Ionio (2000), dalla quale nasce l' “Iniziativa Adriatico Ionica” che nel 2008 si è dotata di un Segretariato permanente; l'Euroregione Adriatica Ionica (2006); il “Piano d'azione della strategia macroregionale adriatico-ionica” (2014).

Il 13 ottobre, Gilberto Piccinini, Presidente della Deputazione di Storia Patria Marche, trattando di “Mercanti, naufraghi, corsari:

l'Assicurazione marittima in Ancona tra Cinquecento e primo Ottocento” ha inteso “richiamare alla memoria degli anconetani un aspetto - non secondario - della storia mercantile della città che riguarda le difficoltà incontrate dal porto di Ancona nella sua affermazione in Adriatico nei secoli passati e che in qualche modo si possono riscontrare ancora oggi”, dovute alla mancanza di “adeguate risorse finanziarie a sostegno dello sviluppo”, in dipendenza del fatto che “in Ancona sono mancate le banche” e “un ambiente più libero per l’esercizio delle pratiche bancarie” come i contratti di assicurazione marittima (ed era stato il concittadino Benvenuto Stracca a pubblicare nel 1569 a Venezia il trattato *De assicurationibus!*).

Il 20 ottobre, Roberto Giulianelli, docente di Storia economica – Dipartimento di Scienze economiche e sociali dell’Univpm, nel contributo *“La Fiera della Pesca di Ancona tra autarchia, ricostruzione postbellica e ‘miracolo economico’”*, presenta l’affacciarsi al mondo economico cittadino, a partire dal termine della Grande Guerra, dell’attività della pesca, che si affianca alle tradizionali vocazioni del porto di Ancona: i traffici marittimi e la cantieristica. Delinea un percorso, da anni di impetuosa crescita (“Ancona è la prima città italiana a tradurre in pratica la legge che nel 1929 aveva intimato ai centri costieri maggiormente impegnati nell’attività ittica di organizzare mercati comunali all’ingrosso”) sino alle crescenti difficoltà finanziarie ed organizzative, “dalla fine degli anni Cinquanta” ai “pessimi risultati conseguiti dall’edizione del 1975”.

Il 27 ottobre, si è svolta la Tavola Rotonda “Attività economiche oggi”, moderata da Sergio Silvestrelli, docente di Strategie d’impresa all’Univpm, alla quale hanno partecipato: Tito Vespasiani, dirigente del settore Amministrazione, demanio e Regolamentazione portuale dell’Autorità Portuale di Ancona; Paolo Pettenati, docente di Economia politica – Dipartimento di Scienze economiche e sociali dell’Univpm; Ida Simonella, Assessora alle Attività produttive, Porto, Piano strategico e Relazioni internazionali del Comune di Ancona; Fabio Pigliapoco, Segretario dell’Iniziativa adriatico-ionica (IAI).

Tito Vespasiani, nell'intervento *“Le attività economiche nel porto di Ancona: i traffici”*, presenta la realtà attuale del porto (“primo nell’Adriatico per numero di linee e destinazioni regolari” e con “un traffico merci in costante crescita”) e delinea gli obiettivi del piano strategico nazionale, con “criticità e sfide”, affidate alla riorganizzazione di *governance*: da Autorità portuale di Ancona a Autorità di sistema medio-adriatico.

Paolo Pettenati allarga il quadro, parlando di *“Il Porto di Ancona: recessione, ripresa e prospettive future”*, riportando alla grande recessione europea fra 2008 e 2013 alcuni effetti che hanno colpito le valenze plurifunzionali dello scalo dorico, e sottolineando quanto urgente sia la necessità di investimenti strutturali per le opere a mare e per il collegamento alla grande viabilità.



Verso il Museo del Mare

ANCONA e MARE
aspetti di un lungo ed intenso legame

“Le rotte dell'arte”
Pinacoteca comunale, Palazzo Bosdari - ore 17.30

8 settembre 2016
Introduce il ciclo di incontri
Paolo Marasca Assessore Cultura Comune di Ancona

Rodolfo Bersaglia storico dell'arte
“La Scuola di Ancona e il Rinascimento Adriatico” Un repertorio da riorganizzare e divulgare (architetture, artisti e opere ospiti delle stesse)

15 settembre 2016
Giovanni Marinelli UNIVPM
“Città d'arte / Sante nelle città”
Sperimentazioni internazionali per lo spazio pubblico contemporaneo

22 settembre 2016
Carlo Brunelli presidente Arkis
“Un mare piccolo”
Le continuità architettoniche ed insediative tra le due sponde dell'Adriatico

“Il Porto e i Traffici”
ex Sala Consiglio Comunale AN - ore 17.30

13 ottobre 2016
“Mercanti e Corsari [sec. XVI-XVIII]”
Gilberto Piccinini presidente Deputazione Storia Patria Marche

20 ottobre 2016
“La Fiera della Pesca dagli anni '30 agli anni '70”
Roberto Giulianelli UNIVPM

27 ottobre 2016
Tavola Rotonda: “Attività economiche oggi”
Modera:
Paolo Marasca Assessore Cultura - Comune di Ancona
Partecipano:
Fabio Pigliapoco Segretario Iniziative Adriatico-Ionica, Rodolfo Giamperli Presidente Autorità Portuale Ancona
Ida Simonella Assessore Porto - Comune di Ancona, Paolo Pettenati UNIVPM

INFO: 337622595

CSM Marche

Quasi un ciclo a parte hanno costituito i tre incontri ***“Le rotte dell’Arte”***, che si sono tenuti presso la Pinacoteca Comunale di Palazzo Bosdari, introdotti da Paolo Marasca, Assessore alla Cultura del Comune Ancona, e svolti dagli studiosi d’Arte Rodolfo Bersaglia, Giovanni Marinelli (15 settembre) e Carlo Brunelli.

L’8 settembre, Rodolfo Bersaglia ha presentato un “repertorio da riorganizzare e divulgare (artisti, architetture e opere ospiti delle stesse)”, nella relazione che illustra *“La pittura germogliata nelle Marche, dal gotico al manierismo”*, che costituisce una “bozza-anteprima all’introduzione di un libro in via di pubblicazione”, dal titolo *“La Scuola di Ancona e il Rinascimento adriatico”*. “Un patrimonio significativo e ingente, seppur fantasmatico a tratti” depauperato dalle “gravi azioni di danneggiamento, operate da eventi naturali e dalle non rare azioni dissennate dell’uomo”.

Il 22 settembre, Carlo Brunelli, nella sua relazione *“Un mare piccolo – le continuità architettoniche e insediative tra le due sponde dell’Adriatico”*, ha mostrato, con ricchezza di immagini, la formazione di un’identità, la costruzione di una “*koinè* culturale ... tra le città del litorale italiano e le città della costa dalmata”, “i legami plurimi e reciproci che rendono davvero simile il modo di abitare la terra delle genti di Adriatico”, in particolare “l’unitarietà stilistica adriatica nell’architettura religiosa” tra IX e XIII secolo, in uno stile definibile “romanico-bizantino adriatico”.



IL MARE, LE DONNE

dal 10 al 31 marzo 2017
Informagiovani, Piazza Roma

Mostra documentaria **"Il Mare dorico, le donne di Ancona"** a cura di Reti Culturali

Mostra artistica **"Sguardi di donna sul mare"** dipinti, fotografie, testi di donne anconitane

Orari di apertura: lun. e mar: 9.30 - 13 | 16 - 19, mer. e ven.: 9.30 - 13, gio.: 10 - 18

venerdì 31 marzo 2017 | ore 10.30

sede di INFORMAGIOVANI, Piazza Roma

DONNE A BORDO

Arrivo partecipanti e Saluti

"La mia esperienza più che ventennale"

M. Grazia (Mara) Fattorini Comandante motorista barca da pesca

"Una psicologa a bordo"

Chiara Borgini Tenente di Vascello (SAN)

"Dall'istruzione nautica all'imbarco"

Anna Piccolo Resp. Dipartimento Trasporti e Logistica - IIS Volterra-Elia, con 2 allieve;

Esther Moretti Fulmar

Spazio per domande e conclusioni

Proiezione di immagini



Il volume si conclude con una mia ricerca su **"il Mare dorico, le donne di Ancona"**, ulteriore tessera alla costruzione di un mosaico che delinei i ricchi aspetti del rapporto millenario tra Ancona e il suo mare, non contenuta nel ciclo di incontri testimoniato dagli altri testi, bensì composta dai pannelli di una mostra dallo stesso titolo, organizzata dall'Associazione Reti Culturali in collaborazione con il Forum delle Donne del Comune di Ancona, in occasio-

ne delle manifestazioni a celebrazione della giornata internazionale della donna, 8 marzo 2017, poi ampliata con il sostegno della Commissione Pari Opportunità tra donna e uomo della Regione Marche, che ne ha voluto l'inserimento nella pubblicazione.

Il rapporto Donne/Mare è argomento affascinante e immenso, che può essere affrontato solo per singoli temi, per tempi ristretti, o per luoghi delimitati. In questo caso, ho tratteggiato per il territorio della città di Ancona un "indice" di un percorso meritevole di maggiore attenzione: alcuni spunti sono accennati, altri sono frutto di un lavoro più ragionato, altri ancora meritano approfondimenti, anche se dati e documenti sono scarsi. Si spazia da Venere Euplea divinità protettrice dei naviganti alle madrine dei vari, dalle pellegrine alle emigranti, dalle prime amanti della balneazione all'inizio dell'Ottocento alle donne oggi occupate nella pesca, dalle impiegate nei cantieri navali alle ristoratrici storiche, fino alle donne a bordo delle navi: universo multiforme, sconosciuto ai più ma in rilevante espansione.

Un accurato ampliamento può produrre valido materiale per una sezione tematica all'interno di un Museo del Mare del capoluogo dorico, tanto atteso dalla cittadinanza, proposta appetibile e anzi elemento forte, *soprattutto* in un momento di crisi, come stimolatore di percorribili politiche economico-culturali. Non solo una raccolta polverosa di ricordi del passato, pur molto glorioso, bensì un elemento propulsore che dia conto del presente e delle prospettive future legate alla macroregione adriatico-ionica, per i cittadini e per i turisti.

Navi e tecnologie

Gaetano Messina

Data la vastità di tipologie di natanti circoscrivo le mie osservazioni alle imbarcazioni da lavoro e precisamente alle navi da pesca.

Nelle pagine che seguono, facendo riferimento ad alcune ricerche che ho avuto modo di svolgere su queste navi, cercherò di esporre e commentare, in maniera necessariamente succinta, i risultati ottenuti in conseguenza dell'approccio tecnologico applicato.

Il fondamento culturale che sottende la concezione di una nave da lavoro, e di una nave da pesca in particolare, sta nel ritenere imperativo il soddisfacimento dei seguenti requisiti operativi fondamentali: economia di esercizio e comportamento in mare.

Riduzione della resistenza al moto e risparmio di combustibile

Una nave da pesca è essenzialmente di tipo dislocante. Ciò significa che, durante il suo esercizio, essa mantiene la sua carena costantemente immersa; pertanto, per assicurarne l'economicità di esercizio occorre impiegare forme di scafo che incontrino la minore resistenza al moto per contenere la potenza del motore da installare a bordo.

Nonostante le apparenze, non tutte le forme di scafo delle navi da pesca sono ottimali dal punto di vista della resistenza al moto. Da un confronto tra diverse carene dello stesso dislocamento, a parità di condizioni idrodinamiche, è emerso che i requisiti di potenza variavano anche del 100% in corrispondenza delle alte velocità.

Da qui discende l'opportunità di far precedere la costruzione di una nave da pesca da prove in Vasca le quali possono dare suggerimenti utili al fine di contenere la formazione ondosa, principale responsabile della resistenza d'onda.

Alcune ricerche hanno mostrato aumenti di resistenza del 35-45% in conseguenza di aumenti di dislocamento pari al 50%.

A minimizzare la resistenza al moto concorrono la pulizia della carena, realizzabile con una manutenzione frequente e con vernici adatte, nonché con l'adozione di un bulbo prodiero che, stando ai risultati emersi da prove su modello in Vasca, offre riduzioni di resistenza al moto quantificabili attorno al 12% in corrispondenza delle alte velocità cui corrispondono velocità relative pari a 1.30-1.35.

In base ai risultati di prove in Vasca si può dire che un bulbo ottimale ha una sezione trasversale, in corrispondenza dell'ordinata 20 (cioè della perpendicolare prodiera), pari al 10% dell'area della sezione maestra. La sua estensione in senso longitudinale contribuisce ad aumentare la lunghezza al galleggiamento della nave e quindi a farla navigare ad una velocità relativa inferiore rispetto ad una carena priva di bulbo, con una minore formazione ondosa.

La maggior parte del combustibile viene consumata quando vengono applicati gli ultimi giri del motore. In conseguenza di un aumento dei giri del motore dall'80% al 100%, il consumo di combustibile raddoppia. Pertanto, una riduzione della velocità della nave in trasferimento dà luogo a sensibili riduzioni di consumo di combustibile.

Caratteristiche dell'apparato motore

La configurazione tipica dell'apparato propulsivo di un peschereccio a strascico consiste essenzialmente in un motore diesel che trascina un'elica a pale fisse che, com'è noto, esibisce le sue caratteristiche di efficienza ottimali soltanto per una condizione di funzionamento.

In altri termini, un'elica a pale fisse, progettata per il trasferimento mostrerà un rendimento basso quando si effettua il traino della rete; e viceversa. Per migliorare il rendimento dell'elica giova ricordare che:

- Un minor numero di pale dell'elica dà luogo a consumi di

combustibile più bassi.

- La stessa spinta può essere prodotta con minore erogazione di potenza del motore aumentando il diametro dell'elica e diminuendo il numero di giri. Diametri di elica più grandi e giri più bassi aumentano il rendimento propulsivo (Tab. 1).

Tab. 1 – Variazione del rendimento al variare dei giri e del diametro dell'elica

	1	2
Aumento del diametro dell'elica	30%	50%
Riduzione di giri	37%	50%
Miglioramento del rendimento	15%	21%

- Siccome un peschereccio necessita di requisiti di potenza abbastanza diversi a seconda che sia in trasferimento o in traino, l'uso di un'elica a pale orientabili associato a forme di scafo opportunamente studiate dà luogo a rendimenti propulsivi più elevati; ciò consente di installare motori di potenza inferiore. Con un'elica a pale orientabili il motore può funzionare a giri e condizioni di carico ottimali, sia in traino che in trasferimento.

- Un'elica intubata, cioè sistemata all'interno di una carenatura cilindrica, consente risparmi di potenza in traino essendo capace di produrre lo stesso tiro a punto fisso con una potenza inferiore. Un'elica intubata è quindi particolarmente adatta per i pescherecci a strascico. A causa del suo diametro inferiore (-10%), una tale elica potrebbe essere installata pure su navi esistenti.

Alcune prove di tiro a punto fisso sono state effettuate su pescherecci con eliche libere e poi con eliche intubate. I risultati ottenuti hanno consentito di compilare la Tab. 2.

Tab. 2 - Confronto tra spinte (S), potenze erogate (P_D) allo stesso numero di giri (N), per un'elica libera (1) e una intubata (2)

N [rpm]	S [kg]			P_D [HP]			S/ P_D		
	1	2	%	1	2	%	1	2	%
385	3380	4240	25.44	180	170	- 5.55	9.66	12.11	25.36
400	3640	4600	26.37	200	192	- 4.00	10.40	13.14	26.35
415	3920	4950	26.27	225	215	- 4.44	11.20	14.14	26.25

La Tab. 3 mostra le Potenze erogate (P_D) e i giri (N) per produrre la stessa spinta (S), per un'elica libera (1) e una intubata (2).

Tab. 3 - Potenze erogate giri a parità di spinta prodotta

S [kg]	N [rpm]		P_D [HP]		
	1	2	1	2	%
3500	392	350	189	128	- 32.27
4000	419	374	232	156	- 32.76

Concludendo:

- È conveniente ridurre la velocità di trasferimento per conseguire risparmi di combustibile.
- I pescherecci non devono essere motorizzati più del necessario sperando di realizzare velocità di crociera più elevate. Una nave dislocante, qual è un peschereccio, può raggiungere soltanto una velocità massima in relazione alla sua lunghezza. Una potenza eccedente si traduce quindi in inutile consumo di energia.
- È opportuno che i pescherecci si dotino di un misuratore di consumo di combustibile.
- Le prove su modello costituiscono il mezzo più efficiente per valutare le prestazioni propulsive di una nave.
- Una carena con prora a bulbo richiede una potenza inferiore quando la nave si trasferisce alla zona di pesca.

Correlazione tra forme di carena e comportamento della nave in mare mosso

La nave sarà in grado di operare in mare fino a quando la sua risposta alle sollecitazioni dell'ambiente marino, capace di farne degradare le prestazioni, si mantiene al di sotto del valore di soglia.

Lo sviluppo di una procedura di analisi della relazione tra la sicurezza operativa e le caratteristiche geometriche e meccaniche della nave sembra di elevato interesse per fare una classificazione di merito e per avere una guida quando si confrontano o si migliorano alternative progettuali.

Muovendo dalla considerazione che i pescherecci spesso operano anche in mare mosso, ci si è indirizzati allo studio delle condizioni che dovrebbero essere soddisfatte per avere livelli di sicurezza accettabili, sia per se stessi, in quanto veicoli navali, sia per i pescatori che vi sono imbarcati.

Si è costruita una banca dati con carene di pescherecci mediterranei per le quali sono stati svolti sia i calcoli di stabilità statica e dinamica che di tenuta al mare (*seakeeping*) utilizzando un software adeguatamente implementato.

In relazione a tutto questo si sono definiti gli stati di mare nei quali le navi considerate si trovano ad operare nel corso della loro vita.

Fissati opportuni valori di soglia, si è effettuata una graduatoria di merito delle varie carene della banca dati e si sono individuati i parametri maggiormente influenti sia sulla stabilità che sulla tenuta al mare, tenendo anche conto di elementi reperiti nella letteratura tecnica inerente all'argomento trattato.

Considerato che le prestazioni di un peschereccio in mare ondo-so sono definite dallo stato di mare prevalente e dalle caratteristiche geo-meccaniche della nave si è effettuata un'analisi volta allo studio del comportamento della nave in onde regolari per vari angoli di incontro, altezze d'onda e periodi che, associato alla statistica meteo-marina delle condizioni nelle quali la nave si troverà verosimilmente a navigare nel corso dell'anno, ha consentito di determinare la sua efficienza operativa in mare confuso.

Allo scopo di avere un quadro completo delle sue capacità operative si è misurata la frequenza di eccedenza dei limiti di soglia definiti dai vari criteri adottati.

Successivamente, una carena della banca dati è stata sottoposta ad indagini sperimentali presso le Vasche navali per sperimentazioni idrodinamiche del KRYLOV SHIPBUILDING RESEARCH INSTITUTE di San Pietroburgo e dell'Istituto rumeno ICEPRONAV di Galati. Si è quindi avuta la possibilità di misurare sperimentalmente le grandezze precedentemente calcolate, di farne il confronto e, quindi, di validare e tarare il software applicativo.

L'esame dei risultati delle sperimentazioni effettuate ha permesso di trarre le seguenti indicazioni progettuali:

- Un allungamento dello scafo riduce la prestazione di tenuta al mare. Le carene dotate di maggiore lunghezza, a parità di angolo di beccheggio, risultano chiaramente svantaggiate per ciò che riguarda le ampiezze dei moti della prua;
- Si rivelano vantaggiosi alti valori del rapporto larghezza/lunghezza;
- Una carena, con forme prodiere piene ha ridotti moti verticali a prua;
- Le carene aventi moderato pescaggio in rapporto alla lunghezza presentano le migliori risposte sia nei riguardi del sussulto che del beccheggio;
- Risultano sempre moderatamente vantaggiosi valori elevati di pienezza della figura di galleggiamento a poppa;
- È bene che il centro di carena sia quanto più possibile spostato a proravia;
- È vantaggioso un valore elevato del coefficiente prismatico;
- Forme di prora, svasate a V, ed un elevato bordo libero riducono la possibilità di imbarco d'acqua a prua;
- In mare ondoso, una nave con forme piene compie moti più modesti rispetto ad una affinata;
- Un incremento del rapporto lunghezza/dislocamento ed una riduzione della velocità relativa migliorano il comportamento della nave in mare ondoso.

Riferimenti bibliografici

- Alkan A.D., Kaya S., Messina G., Nabergoj R. 1997, Design aspects of some Mediterranean fishing vessels. *Proceedings of the 6th International Symposium on Technics and Technology in fishing vessels*. Ancona, pp.285-292.
- Boroday I., Messina G., Nabergoj R., Vilensky G. 1999, Experimental investigation of parametric roll dynamics of a fishing vessel in longitudinal waves. *Proceedings of the VII International Congress on Technics and Technology in fishing vessels*, Ancona.
- Boytsova E., Messina G., Platonov V., Rakhmanin N., Trincas G. 1999, Fishing vessel efficiency based on syntetic evaluation seakeeping performance in the Mediterranean Sea. *Proceedings of the VII International Congress on Technics and Technology in fishing vessels*, Ancona.
- Çalışal S. M., Akinturk A., Mikkelsen J. 1997, Application of motions algoritms for safe fishing vessel designs. *Proceeding of the Sixth International Symposium on "Technics and Technology of Fishing Vessel"*, Ancona.
- Chaplin P. D., Burney S. 1988, Casualities to fishing vessel and accidents to fishermen to december 1988, *Technical Report*
- Grandi G., Rossi C., Casadei D., Messina G. 2005, Double-inverter drive system for electric ship propulsion" *6th International Symposium on Advanced Electromechanical Motion Systems – Electromotion*, September 27-29, 2005 – Lausanne.
- Grandi G., Rossi C., Casadei D., Messina G., Gaetani A. 2005, Electric ship propulsion system based on wound rotor synchronous machine supplied by multilevel converter. *Ship Propulsion an Railway Traction Systems SPRTS-05 Conf. proc.* Bologna Oct. 4-6, 2005 ISBN 0-7803-8305-2.
- Kvalsvold J., Loseth R., Falkenthall H. 1999, Effect of motion control on high-speed craft operability. *Proceeding of the Fifth International Symposium on "High Speed Marine Vehicles*, Napoli.
- Messina G. 1987, Energy saving on trawlers: some factors related to design and propulsion. *FAO Studies and reviews*, N.62.
- Messina G. 1988, Appraisal and experimental checking of the performances of conventional and ducted propellers. *ICES - International Council for the Exploitation of the Sea*. Oostend.

- Messina G., Susat L. 1989, Some notes on the design of trawlers. *II International Symposium "Technics and technology on fishing vessel"* Ancona.
- Messina G. 1992, Contribution of the technology to working safety on board fishing vessels. *2nd International Symposium on "Safety and working conditions aboard fishing vessels"*. Villagarcia de Arosa.
- Messina G. et al. 1993, La formation à la sécurité et à la santé dans le secteur de la pêche. Commission des Communautés Européennes, Luxembourg.
- Messina G., R.Nabergoj, G.Trincas 1997, Designing and operating safer fishing vessels. *Proceedings of the VI International Symposium on Technics and Technology in fishing vessels*. Ancona, pp.192-209
- Messina G., Trincas G., Alkan A., Nabergoj R. 1997, Database analysis applied to the multiattribute selection of stability related safe fishing vessels, *Proc. 8th Congress of the International Maritime Association of Mediterranean – IMAM '97*, Istanbul, vol. 2, 6.2.1 – 6.2.12
- Messina G., Trincas G., Alkan A., Nabergoj R. 1997, Safer fishing vessels. *Proceeding of IMAM '97*, Istanbul, Turkey, vol. 2, pp.6.2.1-6.2.12.
- Messina G., A.Alkan 1997, Working safety on board fishing vessels. *Proceedings of IMAM '97*, Istanbul.
- Messina G. 1998, Theoretical and experimental contribution to the fishing vessels safety. *Biol.Mar.Medit.* 5(3): 839-848.
- Messina G., Alkan A., Kafali K. 1999, On design characteristics of some typical fishing vessels. *Proceedings of the VII International Congress on Technics and Technology in fishing vessels*, Ancona.
- Messina G. 2001, A fuel consumption based method to measure the fishing effort. *Research 97/0073, European Community*.
- Messina G., Buglioni G., Romagnoli P. 2005, Experimental contribution to the safety on board fishing vessels", *International Conference on Marine Research and Transportation (ICMRT)*, Ischia.
- Nabergoj R., Messina G., Trincas G. 1999, Safety of Mediterranean fishing vessels during operation at sea. *Proc. 1st International Congress on Maritime Technological Innovations and Research*, Barcelona, 717-726.
- Nabergoj R., Boroday I., Smirnov B., Messina G., Trincas G. 1998, Hydrodynamic exciting forces on a fishing vessel in calm water and following sea. *Proceedings II International Shipbuilding Conference*, Saint Petersburg [Russia] V.E. Spiro and B.P. Polonsky Eds, Section B, pp.383-390.

- Nabergoj R., Rakhmanin N., Trincas G., Messina G. 2000, A methodology to provide guidelines for increasing operating safety of fishing vessels. *7th International Conference on the Stability of ships and Ocean Vehicles*. Perth.
- Nechita M., D. Obreja, G. Messina, R. Nabergoj 2002, Seakeeping Computation for a Fishing Vessel Considering Steady Wave Field. *SIMOUEST'02 Conference*, Nantes.
- Ochi K. 1955, Model Experiments on the Effect of a Bulbus Bow on Ships Slamming, *DTMB Hydromechanics Laboratory*.
- Obreja D., Crudu L., Messina G., Nabergoj R. 2001, Experimental investigations of hydrodynamic safety of fishing vessels. *Proceedings of the VIII International Congress on Technics and Technology in fishing vessels*, Ancona.
- Pingree B. J. W. 1988, A review of Human Performance in a Ship Motion Environment, *Warship Technology*, 39, pp. 73-76.
- Plaza F. 1989, IMO's work relating to fishing vessel, *Proceeding of the International Symposium on 'Safety and Working Conditions aboard Fishing Vessel'*, Rimouski, Québec.
- Sarioz k., Narli E., Messina G. 1999, Seakeeping features of fishing vessels (in Turkish), *Fishing and fishing catching technology*, 26-28 October, Bodrum.
- Soars A., Schmidt J. 1992, Motion sickness evaluation on ships, *Proceedings of the Eighth International 'High Speed Craft Conference'*, London.
- Tagaki A. 1960, Notes on stability. *Fishing Boat of the World:2, Fishing News Books*, Ltd
- Tanaka N., Ikeda Y., Himeno Y., Study on roll characteristic of small fishing vessel, *JSNA* No. 187, 1982, No. 189, 1983, No. 194, 1984, No. 196, 1985.
- Towsend H. 1960, Some observations on the shape of ships fore bodies with relation to heavy weather, *SNAME*, pp. 66-70, 1960.
- Trincas G., Messina G., Nabergoj R. 2000, Seakeeping performance of Mediterranean Fishing Vessels. *Proceedings of IMAM 2000 Congress*. Naples.
- Trincas G., Nabergoj R., Messina G. 2001, Inverse problem solution to identify optimal hull forms of fishing vessels for efficient operation. *Proceedings of the VIII International Congress on Technics and Technology in fishing vessels*, Ancona.

Un abate committente d'arte e un misterioso musicista inglese intorno a un caso di *musica picta* a Sarnano nel secolo XV

Riccardo Graciotti

Il mio intervento intende proporre in maniera sintetica i risultati di uno studio apparso nella rivista *on line* Quaderni Musicali Marchigiani 2017 n. 14 riguardante l'affresco della chiesa di Santa Maria di Piazza Alta di Sarnano la *Madonna orante col Bambino e angeli musicanti*, conosciuto comunemente come *Madonna degli angeli*, del pittore Lorenzo d'Alessandro. L'affresco, datato 1483, offre diversi spunti per una lettura dal punto di vista dell'iconografia musicale per via della presenza preponderante di una numerosa schiera di angeli cantori e suonatori collocati in ogni spazio in cui è ripartito l'impianto figurativo. La chiesa ha subito alcuni danni a seguito del sisma del 2016 che tuttavia sembra abbiano risparmiato l'affresco. Collocato all'interno di una finta cappella, vicino all'ingresso nella parete destra, fu commissionato da Antonio De Bosis, abate del monastero benedettino del piccolo centro montano, che si avvale del lascito testamentario del sacerdote francese Guglielmo Garaudi. Il monumentale tabernacolo in cotto è diviso in tre ordini ospitanti venti figure angeliche, diciannove collocate nella sezione centrale e una – quella dell'arcangelo Gabriele – posta sopra al peduccio di sinistra dell'arco ogivale, dove si svolge la narrazione simultanea, ma secondaria, dell'Annunciazione. La scena centrale raffigura la Vergine col Bambino in trono, circondata dagli angeli musicanti e, da sinistra verso destra, dalle figure di San Sebastia-

no, San Giovanni Battista, San Martino e San Rocco. I legami fra il soggetto e la devozione popolare sono evidenti: la Vergine era titolare della chiesa maggiore nonché patrona del comune, i santi intorno al trono erano a loro volta oggetto di larga venerazione da parte delle varie categorie della società sarnanese: il culto di San Giovanni Battista era praticato dagli artigiani e dai soldati, San Sebastiano e San Rocco proteggevano la popolazione con le loro virtù teurgiche e taumaturgiche dalle frequenti pestilenze e dalle guerre, piaghe periodicamente infestanti il territorio montano; la presenza di San Martino di Tours potrebbe essere legata tanto alla tradizione cultuale delle congregazioni benedettine cluniacensi e cistercensi, quanto, nel caso specifico, al sacerdote francese Garaudi, donatore di una parte dei fondi utilizzati per la realizzazione della cappella.

Il soggetto della sacra conversazione si basa su schemi iconici ampiamente consolidati presso i pittori dell'area umbro-marchigiana come Giovanni di Piermatteo Boccati, Giovanni Angelo d'Antonio e l'artista umbro Niccolò di Liberatore. Va però rilevato che se in questi ultimi la presenza musicale rientra fra i moduli della convenzione figurativa, mai come in questo esempio di Lorenzo d'Alessandro esso risulta pervasivo e determinante nella costruzione del significato finale dell'opera. Le ragioni di questo rilievo possono emergere con tutta evidenza con l'analisi del contesto storico e culturale in cui l'affresco viene concepito.

Nella piccola *Castrum Sarnani*, in provincia di Macerata, nella seconda metà del XV secolo, la cultura rinascimentale venne propiziata dalla felice congiuntura fra ripresa economica, dinamismo sociale e presenza di personalità di alto profilo: una di queste è rappresentata dall'abate De Bosis, personaggio gravitante in età giovanile attorno al circolo umanistico di Enea Silvio Piccolomini e con evidenti propensioni musicofile. L'abate de Bosis, infatti, fece molto affinché in questo sperduto angolo della provincia pontificia entrasse il nuovo stile musicale della polifonia che, nata e sviluppata nelle regioni nord-europee, si era già diffusa nella prima metà del secolo, in Italia, a partire dai grandi centri come Roma, Milano,

Venezia. Per favorirne l'introduzione in seno alle pratiche liturgiche della sua comunità conventuale assunse diversi provvedimenti: nel 1466 nominò un maestro di musica proveniente dall'Inghilterra per istruire nel canto polifonico il proprio clero; contestualmente accolse nella comunità due francesi suoi *familiares*: *Guilelmus Johannis e Guilelmus Guilelmi*. Va sottolineato, in proposito, che proprio in questo periodo i migliori maestri di musica e cantori attivi nelle più importanti istituzioni corali della penisola venivano reclutati in Francia e nelle Fiandre, dove veniva assicurata una preparazione teorico-pratica rigorosa e approfondita.

Queste testimonianze documentarie avvalorano l'ipotesi che l'abate de Bosis puntasse ad avviare nella sua chiesa una "riforma" liturgico-musicale avvalendosi di maestranze dalla professionalità indiscutibile. La commissione dell'affresco al cui centro del messaggio visivo vi è la musica risponde quindi alla volontà di trasmettere la memoria di una delle sue più importanti iniziative promosse per l'edificazione religiosa e insieme estetica dei fedeli del piccolo centro montano.

L'analisi dei dettagli iconografici conferma il valore programmatico e celebrativo dell'opera. Ad una prima lettura risulta subito evidente la funzione di metafora visiva assunta dall'inserimento dei gruppi di angeli musicanti nelle tre sezioni in cui è ripartito lo spazio pittorico (partendo dall'alto: gli angeli sotto al timpano; la scena centrale dei sei angeli cantori posti sulle trabeazioni; la scena in basso con l'orchestra angelica). L'immagine riproduce, si direbbe in maniera palmare, la concezione delle tre specie della musica, *mundana*, *humana* e *instrumentalis* proposta da Severino Boezio nel *De istituzione musica*. Il dotto riferimento a uno dei testi fondamentali della cultura musicale medievale non è però l'unico. La trama figurativa proposta da Lorenzo d'Alessandro trova infatti singolari coincidenze con i contenuti con il trattato *Complexus effectuum musices* del musicista e teorico Johannes Tinctoris, originario di Orléans (città, peraltro, legata alla biografia di uno dei due *familiares* francesi dell'abate) e attivo a lungo alla corte di Napoli nel pe-

riodo 1470-1490. Considerati gli interessi culturali del De Bosis e la sua predilezione per sacerdoti e maestri di provenienza oltremontana, non è escluso che il trattato in oggetto possa aver circolato nel monastero, dove peraltro vi era una ricca biblioteca. I dettagli figurativi dell'affresco si prestano a essere letti come trascodificazioni visive dei concetti contenuti nei primi capitoli del *Complexus*, dedicati proprio alla musica liturgica. Nel secondo effetto, Tinctoris celebra il carattere divino del *cantus novus* dell'Apocalisse innalzato per lodare degnamente Dio; questa immagine si direbbe realizzata nella sezione mediana dell'affresco dove gli angeli sopra le nicchie eseguono il canto a due voci riprodotto nei due cartigli notati. Si tratta di nuovo una metafora visiva: il canto polifonico è il "cantus novus" di cui parla Tinctoris, destinato a rappresentare la modalità rinnovata di concepire l'intervento musicale in seno alle pratiche liturgiche del convento. In un successivo passaggio del trattato, Tinctoris considera la musica come espressione della beatitudine dei santi, ricorre perciò alla concezione aristotelica della "dulcedo". Nella celestiale atmosfera che circonda il sacro consesso si propaga l'armonia divina prodotta dai flebili timbri cristallini dell'arpa, del salterio e delle viole che accompagnano le voci angeliche.

Oltre ai riferimenti ai testi di Severino Boezio e alla sistematica di Johannes Tinctoris, si rilevano alcuni dettagli figurativi legati alla simbologia dei numeri della teoria musicale: ad esempio, il numero dei cantori disposti nelle varie sezioni dello spazio pittorico riproduce il sistema numerico delle consonanze perfette del sistema pitagorico. I due angeli in primo piano e la Vergine con il Bambino richiamano il rapporto 2:2, che, in termini pitagorici, corrisponde all'unisono. I numeri associabili ai gruppi corali disposti sopra al trono si possono interpretare in vari modi: i due semicori nella nicchione centrale, composti da quattro cantori e l'angelo centrale, realizzano allo stesso tempo sia il rapporto $8+1=9$, dunque 9:8, sia il rapporto 5:4, ovvero rispettivamente l'intervallo di seconda maggiore e l'intervallo di terza maggiore. Anche gli angeli sulle trabeazioni suggeriscono diverse combinazioni numeriche: i tre can-

tori componenti i due semicori sono in rapporto 3:2; nella stessa sezione, tuttavia, vi sono quattro cantori in atto di cantare e tre che tacciono, configurando il rapporto 4:3; l'immagine quindi potrebbe rappresentare allo stesso tempo un intervallo di quinta giusta o di quarta giusta. Nell'ultima sezione la relazione della divinità - l'Uno, l'Eterno - con i due angeli suonatori alla base del timpano, richiama il rapporto 2:1, l'intervallo di ottava.

Si può quindi concludere che la *Madonna degli angeli*, al di là della funzione intrinseca alla destinazione cultuale per la quale è stata concepita, contiene una serie di riferimenti espliciti e impliciti a personaggi, fatti e concezioni che sono riemersi attraverso l'indagine documentaria e le analisi iconografica e iconologica dei contenuti musicali. In questo modo, è stato possibile individuare diversi motivi sottesi alla realizzazione dell'opera. Questi attengono in parte alla funzione salvifica tipica della cappella votiva, in parte svolgono il compito di celebrare i committenti, in particolare le qualità di mecenate musicale del De Bosis. Ma non solo. Interpretando il tema dei generi musicali illustrati nell'affresco alla luce dei dati forniti dalla cronaca contemporanea l'opera può essere letta come la manifestazione dell'ideale di esperienza sonora cui tendevano i gusti musicali dell'abate De Bosis. In altre parole, l'affresco risulterebbe una sorta di manifesto della nuova estetica musicale sostenuta dall'abate.

Ricerche e approfondimenti ulteriori potranno confermare o smentire questa ipotesi interpretativa. Di certo, il caso della *Madonna degli angeli* di Lorenzo d'Alessandro conferma come l'esame della componente musicale di un testo figurativo riesca a contribuire "alla storia materiale, sociale ed *événementielle*" non solo della musica ma anche dei contesti culturali appartenenti a epoche e ambienti lontani.¹

1 Nicoletta GUIDOBALDI, *Prospettive dell'iconografia musicale all'inizio del terzo millennio*, in *Prospettive di iconografia musicali*, a cura di Nicoletta Guidobaldi, Milano, Mimesis, 2007, pp. 7-21: 20.

Lorenzo Lesti patriota, il suo tempo e la processura *Anconitana di più delitti*

Nicola Sbano

Quando il presidente professor Giovanni Latini, Sergio Sconocchia e Gaetano Messina mi hanno informato che l'Accademia aveva ottenuto ospitalità in questa rivista per la pubblicazione degli interventi illustrativi delle ricerche e degli studi fatti dai soci nell'ultimo anno e presentati il 6 ottobre 2017, mi sono posto il problema di come proporre il mio libro di quasi 400 pagine, in parte stampate a carattere minore, sulla biografia di un mazziniano di Ancona, il cui nome, Lorenzo Lesti, era noto solo a pochissimi specialisti.

Assodato che non dovevo né potevo scrivere la recensione del libro perché nessuno può recensire se stesso, essendo la recensione un articolo critico inteso ad illustrare e giudicare uno scritto od uno spettacolo recente e di attualità, ho ritenuto di dover scrivere semplicemente la presentazione del libro limitandomi alla narrazione della vita del biografato e del patriottismo espresso nella società a lui contemporanea, astenendomi da quant'altro comportasse espressione di giudizio. Del resto, la scelta di seguire il percorso biografico di Lesti, per un verso necessitato dalla scarsità dei materiali acquisiti ed acquisibili, era accompagnata dalla convinzione che fosse la via più sicura per contestualizzare la storia personale e la storia politica della nostra regione nello Stato Pontificio vissuta dal protagonista.

Prima però di assolvere al compito assegnatomi dall'Accademia, debbo dire qualcosa sulla introduzione dell'opera che ho titolato *Prolegomeni ossia note preliminari ad una biografia risorgimentale*.

Questa lunga nota dà conto delle motivazioni che avevano dato avvio alla ricerca di materiali su Lesti ed alla loro conoscenza e dà conto della consistenza e rilevanza storica di quanto acquisito e spiega come sia giunto alla decisione di scrivere una monografia sul personaggio ove la documentazione acquisibile fosse stata sufficiente a sorreggere il lavoro.

Dopo aver raccolto, riordinato e studiato le carte di cui disponevo e riempito di appunti molte pagine, mi è parso che la ricerca aveva restituito a Lorenzo Lesti un profilo sufficientemente rispondente al vero e più adeguato al merito del patriota, aguglianese di nascita ma prestissimo anconitano di adozione, uno dei pochi patrioti di spicco, non forestiero, operanti ad Ancona. Apparendomi che lo scritto fino ad allora redatto fosse destinato ad essere conservato, ho ritenuto di dare all'eventuale lettore alcune informazioni ed avvertimenti e cioè: che la ricostruzione cronologica della vita di Lesti lasciava spazi temporali del tutto vuoti per l'incompletezza della memoria storica; che era consentibile, ogni tanto ed usando la massima discrezione, di intuire fatti, pensieri ed emozioni attendibilmente riferibili al biografato in certe situazioni di vita, attento peraltro a rendere riconoscibile quello che costituiva ricostruzione/integrazione operata dal biografo.

Questa scelta è parsa uno dei modi possibili per dare continuità alla rappresentazione della esistenza di Lorenzo Lesti, lontanissima nel tempo e recuperabile solo facilitandone la conoscibilità. Altro avvertimento al lettore; qualche volta sono adoperate parole che appartengono all'epoca dei fatti narrati; è sembrato che trattando di persone e di vicende dell'800, erano impiegabili parole che si legavano ad essi in modo linguisticamente coerente. Sull'abbondanza delle note ho avvertito che, in parte, servivano a spolverare la memoria del lettore colto, così come potevano dare l'occasione di vedere da vicino la più grande vicenda politica vissuta coralmente dal nostro Paese e di recuperare la conoscenza di studi e di personaggi dimenticati, spesso ingiustamente. Ed ancora: ho visto apprezzare

la connessione che le note creano fra biografie di personaggi politici e di patrioti ed il tessuto sociale nel quale essi inerivano. E' seguita poi una disamina, da p. XVIII, della storiografia regionale che mi ha sorpreso per il limitato numero di storici e di cultori di storia patria che hanno preso a cuore il Risorgimento ed i suoi protagonisti prima e dopo l'Unità d'Italia. Ed ancora: dopo lo sforzo di conoscenza compiuto, era inevitabile per l'autore constatare come la storia del Risorgimento – che è stato una grande stagione della nostra civiltà, durata oltre mezzo secolo, con la partecipazione di migliaia di uomini e di centinaia di grandi donne di ogni ceto sociale, offra ancora paesaggi inesplorati o male esplorati e tanti personaggi non conosciuti, per l'insufficienza degli studi fatti e degli scritti che ne sono discesi – gravissima è, ad esempio, l'assenza di biografie, di autobiografie e di memoriali. Ad aggravare le cose – ho scritto nei *Prolegomeni* – è avvenuto che sono stati esaltati momenti e uomini che meglio si prestavano alla retorica patriottica del vincente Risorgimento sabaudo e ne sono stati oscurati o trascurati altri, in prevalenza della sponda mazziniana e democratica, senza alcuna giustificazione storico-scientifica. E' seguita poi a riscontro una disamina – da p. XXI – della storiografia delle Marche con i titoli e gli autori più significativi, opere che peraltro non colmano i vuoti ancora da riempire e, a contrappunto, si è illustrata la produzione più recente che fa sperare in rinnovati interessi e nella prosecuzione degli studi e degli scritti.

Rimandando il lettore alla riflessione sulla storiografia marchigiana contenuta nella mia nota preliminare, non sacrificabile in poche righe, passo ad illustrare il percorso biografico faticosamente ricostruito.

La composizione della famiglia Lesti è descritta nell'*incipit* del primo capitolo del libro:

“Nel registro *Status animorum hius partis Ecclesiae Mariae a Nazareth Terrae Auguliani pro anno 1803*, tra le *Familiae in*

Campestris, compare, *In domo colonica Gasparri*, la famiglia Lesti, composta da Giuseppe (Joseph) Lesti, vedovo di sessantuno anni, dalla figlia Anna di ventidue anni, dal figlio Battista di diciassette, dal fratello Nicola (Nicolaus) di cinquantaquattro, sua moglie Rosa di trentanove e dai loro quattro figli maschi Luca (Lucas) di diciannove anni, Antonio (Antonius) di quindici, Vincenzo (Vincentius) di sei, Lorenzo (Laurentius) di uno, dall'altro fratello Pasquale (Pascalis) di quarantatre anni, sua moglie Lucia di trentaquattro ed i loro figli Maria, Francisca, Jacobo e Teresia, d'età fra i tredici ed i due anni. ...”.

La famiglia si componeva così di diciassette persone conviventi, fra maschi e femmine, di cui undici in età di lavoro, risiedeva in contrada S. Anastasio di Agugliano, ove conduceva a mezzadria un podere di some, sei cappe e due provende quando una soma era pari ad un ettaro ed un quarto circa, di proprietà di un possidente di Ancona di nome Giovan Battista Gaspari, confinante “da capo” con una proprietà della famiglia Camerata e “da piedi” con altra proprietà Gaspari e negli altri due lati con una strada vicinale e con una strada pubblica.

Colà nasceva, il 9 luglio 1802, Lorenzo Lesti da Nicola e da Rosa, vivendoci però pochissimi anni; difatti in tenerissima età, tre anni è riferito in letteratura, veniva affidato al predetto Gaspari, residente alla Piazza Eugenia di Ancona ora Piazza Kennedy, che si era offerto di allevarlo, non sappiamo se per alleviare le condizioni economiche della famiglia colonica o se per allietare la sua casa di anziano celibatario con la presenza di un vispo bambino.

Come risulta dagli atti del censimento del 1812 voluto dal Regno Italico che nel 1808 aveva inglobato nei suoi confini tutte le Marche, Lorenzo, all'età di dieci anni era alunno della scuola pubblica con convitto detta del Seminario; è da presumere che alla conclusione di questo primo ciclo di studi sia passato al ginnasio licenziandosi attorno ai quindici anni e perciò attorno al 1817. Frequentava poi il corso biennale ad indirizzo filosofico previsto

come propedeutico all'ammissione alle facoltà di legge o di medicina. Concludeva poi gli studi universitari, non sappiamo quando né in quale università, sostenendo tutti gli esami in latino eccettuata l'eloquenza, disciplina per forza di cose studiata e coltivata in italiano.

Pur al chiuso di una struttura sociale che isolava i suoi ospiti giovinetti dal mondo esterno, questi comunque riuscivano a percepire quanto avveniva al di fuori, nella città, in Italia e nel mondo allora molto più piccolo dell'attuale: sapevano di Murat contro l'Austria, della carestia e dei tumulti popolari che produceva, dell'arrivo in città di una moltitudine di diseredati in cerca di cibo e di un tetto, delle epidemie; sapevano anche delle rivolte dei Greci contro gli Ottomani per la liberazione della Patria, dell'affermazione delle società di pensiero e della fioritura della narrazione patriottica, dell'idea di nuove libertà. Il raggiungimento di queste consapevolezza erano i primi mattoni della costruzione del cittadino, non più suddito.

Lorenzo dopo il conseguimento del titolo universitario, presumiamo a circa vent'anni, avendo deciso di esercitare una professione giuridica, svolgeva il praticantato biennale per l'ammissione allo scrutinio previsto avanti la Corte di Appello di Macerata per l'abilitazione all'esercizio della professione di procuratore cui era riservata la rappresentanza della parte avanti il Giudice e rigorosamente organizzata in Collegi chiamati Consigli di Disciplina e basata sul numero chiuso degli iscritti, all'epoca una ventina per tutta la provincia di Ancona. Prima ancora di compiere il venticinquesimo anno, età minima per la registrazione nella tabella dei procuratori con studio proprio e perciò prima ancora di raggiungere l'autonomia e la tranquillità economica, Lorenzo a ventidue anni sposava una giovane donna di nome Maria Michellini, anch'ella residente in casa del Gaspari come collaboratrice della governante.

Trascorsi alcuni anni lavorando nello studio di un procuratore anziano, Lorenzo, dopo il compimento dei venticinque anni d'età,

era ammesso nel Collegio dei procuratori titolari di proprio studio, presumibilmente rilevando, assieme al collega Serafino Candelari già compagno di scuola e di università, lo studio di un procuratore che cessava l'esercizio della procura.

Quanto finora scritto ricostruisce in estrema sintesi la vita di Lorenzo Lesti sino all'età di poco superiore ai venticinque anni, coincidente con il suo ingresso nella professione di procuratore, nella socialità cittadina e, diremmo anche senza timore di sbagliare, nella scena in cui allora si svolgeva segretamente la politica franca da ingerenze ecclesiastiche.

Lorenzo difatti era animato da idee liberali che allora, nel grigiore della restaurazione, mettevano in subbuglio i pensieri ed i cuori di molti giovini italiani. Il liberalismo italiano era allora una dottrina che prestava attenzione alle libertà individuali pensando ad uno Stato costituzionale e rappresentativo che stava avendo esaltazione, anche se come filosofia di scuola di pensiero in Italia non aveva la tradizione che nei loro Paesi i filosofi e gli economisti inglesi, scozzesi, tedeschi e francesi, avevano radicato. Il termine "liberale" era perciò una espressione genericamente riferibile a persone in politica propense al cambiamento, che disapprovavano il ritorno all'antico regime, la restaurazione legitimista e la *chere-sia*, che volevano invece maggiori libertà, regole statutarie, elezioni per scegliere i governanti, l'appagamento del bisogno di una patria comune, idea che contestualizzava uomini come Dante, Petrarca, Machiavelli e Filangeri e l'intero patrimonio culturale italiano nel quale si innestavano i sentimenti filellenisti che Ugo Foscolo stava diffondendo. Il nostro liberalismo, pur senza avere una valenza filosofica profonda ed originale, marcava il riscatto di una nazione indipendente e perciò essere liberale costituiva per Lorenzo ed i suoi amici la realizzazione di un'aspirazione, tutta moderna ed emancipativa, di acquisire una identità ed una cultura in grado di mettere in discussione critica le prescrizioni istituzionali, sociali ed economiche dell'antico regime che gli esiti di Vienna volevano

reintrodurre rimettendo indietro l'orologio della storia e bloccando i processi di individualizzazione già messi in moto prima dalla stagione rivoluzionaria e poi da quella napoleonica. E' probabile che questo stato d'animo e questa condizione psicologica abbiano fatto sentire poco appresso il fascino insinuante e la suggestione del mondo carbonaro che era uno dei pochissimi luoghi sociali in cui un giovane poteva fare un poco di embrionale politica.

In questa parte del mondo, Lorenzo verosimilmente non trovava quanto poteva accendere il suo animo; restava così nei gradi bassi della setta che, nell'infelice sommossa del 1817 a Macerata, la prima avvenuta in Italia, aveva perduto non solo gli uomini di maggior prestigio di Ancona e di Macerata ma anche la vitalità e le idee che definivano gli obiettivi politici della cospirazione, sì che può pensarsi che le ripetute delusioni abbiano raffreddato il suo impegno militante e quindi la sua ascesa all'interno della Vendita carbonica faticosamente ricostituita.

Era peraltro ancora nella Carboneria allorché nel 1831 si accese a Bologna la rivoluzione delle Province unite che vedeva in prima fila, come rappresentanti di Ancona, personaggi come Pietro o Pietro Paolo Orlandi e Pietro Ferretti, di Pesaro, come Terenzio Mamiani, di Macerata, come Leopoldo Armaroli, di Ascoli, come Candido Vecchi ed altri.

L'8 febbraio a Bologna, in un clima euforicamente irreale, il Governo provvisorio dichiarava decaduto il dominio temporale del romano pontefice e decideva l'occupazione *manu militari* di Roma affidando il comando del Corpo di spedizione, chiamato *Vanguardia*, al faentino colonnello Giuseppe Sercognani, ufficiale già sperimentato nelle guerre napoleoniche, comandante della Guardia Civica di Pesaro e fresco conquistatore della fortezza di S.Leo. In quelle turbolente giornate, Lorenzo Lesti appare per la prima volta nelle cronache cittadine essendosi posto a capo del gruppo di ribelli che tentava di entrare in possesso dell'armeria della municipalità per poter assalire la fortezza di Capodimonte,

ancora presidiata dalla guarnigione pontificia che, nel giro di pochi giorni, si arrendeva al precipitato Sercognani.

Nell'arco di poche settimane la rivoluzione delle Province Unite tramontava. La *Vanguardia*, fermata a Rieti prima dall'esercito pontificio poi dal suo Governo che stava lasciando precipitosamente la sponda rivoluzionaria e democratica, doveva desistere dalla prosecuzione della spedizione; poco appresso, la nave *Isotta* con a bordo l'intera dirigenza patriottica, imbarcatasi ad Ancona per tentare la fuga verso Corfù, veniva catturata da navi da guerra austriache. La rinuncia del Governo a difendere con le armi prima Bologna e poi Ancona, appariva atto vile costituente un vero e proprio tradimento controrivoluzionario, comunque sicuramente distruttivo di ogni speranza, dell'onore e del prestigio. L'anno del 1831 si chiudeva così dolorosamente con la disfatta della Carboneria dell'Italia centrale e con la dispersione dei liberali. Restava però nei patrioti più tenaci la volontà di rivincita, da conseguire adottando strategie diverse da quelle messe in campo prima, scegliendo i mezzi adatti per fronteggiare uno Stato seppur debole come quello Pontificio, ma sostenuto da uno dei più potenti eserciti dell'intera Europa.

L'anno seguente, 1832, veniva fondata ad Ancona la Congrega della *Giovine Italia* che sarà la capofila delle Congreghe marchigiane nella tessitura della trama rivoluzionaria del 1833 con a capo Lorenzo Lesti. La cospirazione falliva per l'intercettazione della corrispondenza che si scambiavano i patrioti di Ancona e di Ascoli ma Lesti riusciva a sottrarsi all'arresto e a fuggire in Francia da dove si porterà in Svizzera, gennaio del 1834, per unirsi alla spedizione di Savoia concepita da Mazzini e conclusasi rapidamente con altra disfatta. Sarà poi esule a Parigi ove fermerà la sua fuga nella prima metà del 1834, mentre a Roma, nel 1836, era condannato a vita dal Tribunale della Sagra Consulta (1836). Nel 1837 avrà a Parigi la gratificazione della visita di due giovani anconitani, Carlo Faiani e Cesare Beretta, che saranno di lì a poco i protagonisti della rinascita ad Ancona della Congrega della *Giovine Italia*, rilanciata in

Europa (1840) da Mazzini. E' di quel tempo una importante lettera politica di Lesti (1841) sulle priorità dell'agire politico, diretta a Giuseppe Lamberti, segretario della Congrega Centrale di Francia, ma con vero destinatario il grande Genovese. Collaborerà sino al 1845 con Lamberti, grande italiano, e con la Congrega di Parigi, punto di coordinamento del movimento mazziniano europeo. L'anno dopo, ad ottobre, avrà la debolezza di domandare l'indulto concesso dal papa Pio IX, nel luglio 1846 poco dopo la sua elezione al trono di Pietro. Ritournerà così ad Ancona e rivedrà dopo tredici anni la moglie Maria e i giovanissimi figli Vincenzo (1825) ed Enrico (1831), già patrioti militanti. Nell'effimero clima festoso della pacificazione introdotta da Pio IX, papa di grandissima popolarità per le speranze di libertà suscitate, Lorenzo otterrà persino un importante lavoro pubblico. Rimaneva perciò fuori dalla politica attiva e consociata, finché nel 1849 appariva la prospettiva di uno Stato senza papa, addirittura repubblicano. Non poteva non vivere questa suggestione restando fuori, relegato in un angolo oscuro della città, mentre l'Anarchia cominciava a far scorrere sangue senza che le autorità cittadine riuscissero a fermare i truci eccessi della lega dei sanguinari. Spetterà a Felice Orsini, commissario straordinario di Giuseppe Mazzini Triumviro, stroncare questa degenerazione che rischiava di insozzare il nome della Repubblica. In questo bollente contesto Lorenzo chiedeva di essere associato al Circolo popolare nel quale il bisogno di repubblica unitaria era solo tiepido come dimostreranno poi i voti dei delegati anconitani all'assemblea costituente di Roma, a riprova della lentezza del pensiero dei maggiorenti di allora e della intera città. La sua richiesta non aveva alcuna risposta. La disperazione per l'offesa gli suggeriva di scrivere ai Fratelli del Circolo la lettera del 16 gennaio 1849, fremente e nobile, chiedendo di aver giudicato da un giurì il suo onore politico, anche questa senza risposta. Dopo che Felice Orsini aveva catturato tutti i sicari della lega che avevano insanguinato la città, Lorenzo viveva i giorni dell'assedio austriaco protrattosi dal 24 maggio al 19

giugno, facendo il suo dovere di quartiermastro, ma senza galloni e senza visibilità politica. Dopo pochi mesi dalla resa, un articolo de *L'Osservatore Romano* del gennaio 1850 lo additava come direttore della lega sanguinaria che, in tempo di repubblica, aveva perpetrato in città, in poche settimane, una ventina di assassini, molti ferimenti e molte violenze. Veniva arrestato e quindi processato sulla base di un ristretto d'accusa preordinato alla sua condanna a morte assieme a due vecchi carbonari, Luigi Giannini ed Antonio Morici, inventati come suoi seguaci. Seguiva invece la condanna a venti anni di carcere per il crimine di lesa maestà, vale a dire di tradimento con ribellione; la prova del crimine era data dalla lettera del 16 gennaio 1849 scritta ai Fratelli del Circolo popolare, non si sa da chi consegnata alla Direzione de' processi politici. La sentenza del Tribunale Supremo della Sagra Consulta gli levava però di dosso il sospetto infamante che i suoi nemici sanfedisti e non solo questi, avevano cercato di cucirgli sulla pelle, cioè quella di esser stato l'ispiratore o il mandante dei delitti commessi dai sicari della lega. Seguirà la carcerazione ad Ancona, poi a Paliano, quindi a Roma a S. Michele a Ripa Grande, poi ancora a Paliano, l'incontro con Giuseppe Petroni, gigante dell'etica politica, con Federico Fratini, patriota ternano che sarà per Lorenzo come un figlio, e con Federico Comandini di Cesena, altro amico caro. In carcere Lorenzo darà la prova del suo "carattere" politico, cioè della sua identità politica, di repubblicano unitario ed intransigente. Collaborerà poi segretamente con il Comitato d'Azione romano – nome di battaglia Pitagora –, rifiuterà la liberazione anticipata dalla prigionia, nel gennaio del 1865, a sessantatre anni d'età, perché comportante ritrattazioni e promesse che avrebbero smentito il suo passato di militante; gesto, quello del rifiuto, affermativo della sua identità patriottica e gesto morale intinto di stoicismo. Non aveva saputo che l'anno prima (1864) un suo nemico, presumiamo uno dei repubblicani di Ancona, senza pietà per i tredici anni di esilio ed i quasi quindici anni di relegazione sofferti da Lorenzo e per

gli anni ancora da espiare, uscendo dalle tenebre aveva avvicinato Mazzini e Petroni accusandolo di esser stato direttore dei sanguinari, seppure crimine fosse stato ritenuto insussistente dal Tribunale della Consulta. Per sua fortuna Petroni, dall'alto della sua autorità morale, l'aveva difeso scrivendo a Mazzini.

Lorenzo avrà la sua libertà il 13 agosto del 1867, dopo altri due anni ed otto mesi di carcere, per fine pena espiata di diciassette anni ed otto mesi. Un paio di anni prima era stato fortunatamente liberato il compagno di carcere Federico Comandini. A luglio dello stesso 1867 era stato liberato Federico Fratini, per circa dodici anni suo compagno di prigionia. La liberazione, senza condizioni, dei due repubblicani unitari, è spiegabile solo con i rumori che il loro caso suscitava sulla stampa e in Parlamento come si vedrà negli ultimi capitoli del libro.

Ritornava a casa abitata solo da Enrico e dal nipotino Leonello, figlio di Vincenzo; Marietta era scomparsa da qualche mese e della sua morte il deputato democratico Filippo De Boni aveva dato notizia al Parlamento nella seduta del 25 gennaio 1867, indetta per discutere la petizione presentata da Enrico Lesti ed Augusto Fratini, fratello di Federico, per sollecitare il governo ad assumere iniziative per la liberazione dei patrioti ancora prigionieri nelle carceri del Lazio.

Lorenzo morirà improvvisamente dopo settanta giorni di libertà, il 23 ottobre 1867, pochi giorni dopo le nozze di Enrico, addormentandosi per sempre sulla poltrona che, dopo quasi diciotto anni di scomodità, accoglieva il suo riposino del dopopranzo. In questi settanta giorni aveva avuto con Federico Fratini una intensa corrispondenza solo in parte ritrovata, sei lettere, fra le carte del fondo Fratini Alberti conservato dall'Archivio di Stato di Terni. I temi ricorrenti erano la liberazione di Giuseppe Petroni e degli altri detenuti politici, l'aiuto morale ed economico da dare alla famiglia Petroni ed in particolare al giovane figlio Raffaele, l'organizzazione di comitati per azioni armate per liberare Roma, la tensione anti-

governativa per la presenza di troppi neoguelfi infiltrati nei ministeri, la diffidenza verso i democratici di incerto orientamento che lo subissavano di sollecitazioni, i contatti segreti avuti per trovare il modo di procurare i soldi per l'acquisto di armi (quattro o cinque mila fucili, non si scherzava), l'affettuosità verso il compagno di pena Federico Fratini che considerava figlio e che sapeva essere divenuto a Terni uno dei capi del movimento impegnato per l'affrancamento della Capitale, con le buone o con le cattive - prima di Mentana, il 20 di ottobre, la colonna di volontari comandata dai fratelli Cairoli era partita dalla sua villa ove erano state distribuite le insegne e le armi - gli incontri con Federico Comandini, con i due fratelli Perozzi di Roma, con Pignocchi, il ricordo lancinante della moglie perduta, la nostalgia di Agugliano, ci consegnano i tratti di un rivoluzionario indomito, indifferente a tutte le sofferenze fisiche ed ai pericoli, così come ci avevano anticipato le sue due lettere alla moglie inviate da Paliano, le uniche ritrovate, ma vulnerabile dalle sventure e dai dolori.

Fin qui, in rapida sintesi, la biografia del personaggio che certamente non esaurisce quanto su di lui può essere detto. Anzitutto va evidenziato al lettore che Lorenzo Lesti (1802) ha fatto parte della non numerosissima generazione di patrioti nata nei primi anni dell'800, formatasi in età giovanile nelle baracche carbonare e trovatisi, dopo la rivoluzione del 1831, adulta e pronta ad impegnarsi nella scoperta dell'azione politica. Come i suoi amici, aveva avuto il tempo di conoscere le idee di Carlo Bianco de St. Jorioz sulla guerra per bande, riproposta e sublimata dalla nuova pedagogia mazziniana, iniettante fuoco nelle vene, buono per il risveglio dell'amore per la Patria libera ed indipendente, per la formazione della coscienza nazionale unitaria, per la ricerca di una nuova dimensione dell'agire patriottico ispirata dall'appello finale della circolare del dicembre del 1831 della *Giovine Italia* e dal motto "*ora e sempre*" che scavalcava il secolo e dalle parole del giovane Maestro:

“... *chi è nato col secolo poteva solo intendere e dirigere il secolo. Perciò noi ci volgemo alla gioventù come a quella sola che ha il germe de' suoi futuri destini ...*”.

Le convinzioni maturate da Lorenzo prima ancora dei trenta anni erano rimaste fermissime, seppure fossero tempi in cui il pensiero politico non abituato alla libertà aveva molte incertezze e fragilità. Si parlava di repubblica ma non si sapeva bene cosa fosse e come dovesse funzionare, i riferimenti forniti dai mazziniani risalivano all'età dei Comuni ed alla Repubblica di Roma antica di Tito Livio. Molti patrioti temevano di osare troppo parlarne perché la repubblica che era stata fatta in Francia dalla grande Rivoluzione, aveva fatto nascere dal suo seno addirittura Napoleone che repubblicano non si era affatto dimostrato. Si parlava di democrazia fumosamente e di costituzioni, troppe: erano concetti e discorsi che si mettevano euforia, ma comunque non erano stati mai praticati. Orbene, Lorenzo, in questo contesto bollente e confuso, è riuscito a trovare la forza per partecipare, nel giro di tre anni, al tentativo di secessione rivoluzionaria detta delle Province Unite (1831), alla congiura delle Congreghe delle Marche per accendere la guerriglia sui monti tra Ascoli e Teramo secondo la strategia rivoluzionaria pensata da Mazzini (1833), al tentativo di invasione della Savoia per provocare una rivoluzione (1834), occupando il 1832 alla costituzione della Congrega di Ancona della *Giovine Italia* e a contenere gli eccessi della *Colonna Mobile*. Dopo l'esilio parigino e il ritorno a casa protrattosi da libero dai primi del 1847 alla fine del 1849, ha sofferto per 17 anni ed otto mesi la carcerazione, difendendo accanitamente la sua identità di patriota italiano e di repubblicano, dedizione forse anteposta persino agli affetti familiari.

Lesti è stato un uomo di cui non è stato facile, per la dispersione dell'epistolario familiare, cogliere da subito le qualità e l'eroica forza d'animo, messi a fuoco da chi scrive solo dopo avere a lungo praticato, sulle pochissime carte via via acquisite, il biografato, prendendo man mano con lui confidenza sino ad acquisire la

certezza che eventuali sopravvenienze documentali, poi in effetti emerse a Terni, avrebbero solo elevato la considerazione verso di lui. Anzitutto è da dire che è stato uno dei pochi repubblicani che sono rimasti fedeli a Mazzini ed alla sua visione unitaria per tutta la vita. Quasi tutti i patrioti, a parte i monarchici piemontesi per i quali va fatto un discorso a parte, finivano per rifugiarsi in uno dei vari federalismi che il confuso mercato delle idee politiche proponeva e trangugiato come tranquillante della propria coscienza agitata. Gli unitari erano pochi e non erano sempre gli stessi, perché seguire Mazzini era una impresa stremante, tanto che molti lasciavano per affidarsi, prima al neoguelfismo e poi al liberalismo fusionista ormai prossimo a diventare filomonarchico e centralista, o per dedicarsi alla famiglia od alla professione od agli studi che erano stati messi in disparte. Fra i moltissimi che lasciavano vi erano alcuni grandi italiani, ma altrettanti ve ne erano fra quanti, i meno, restavano fedeli al grande Genovese e al suo magistero civile. Fra costoro, Lorenzo rimaneva fermo nel suo ideale, continuando a vedere nel Maestro la sua luce, come aveva scritto nella lettera ai Fratelli del Circolo popolare di Ancona del 16 gennaio del 1849, seppur mai gratificato di elogi e di grazie perché il sacrificio faceva parte dei *Doveri dell'Uomo*. Lesti é stato un vero rivoluzionario: le testimonianze ci dicono che nella discussione politica era tracimante perché portato per passione naturale non solo a convincere, ma ad imporre le proprie idee; l'insurrezionalismo nutrito e praticato negli anni giovanili, col tempo e per i patimenti si era tramutato nella intransigenza più radicale a difesa della propria identità e credenza patriottica. Il pentimento per l'errore commesso a Parigi verso la fine del 1846 domandando l'indulto della pena cui si era sottratto, era diventato rifiuto di qualsiasi compromesso per la sua liberazione e persino della fuga se fosse capitata, convinto che solo il detenuto comune fuggiva, non chi era prigioniero politico; su questo rigoroso principio si ritrovava con Giuseppe Petroni detenuto prima a Paliano e poi a S. Michele a Ripa Grande di Roma,

ma anche con Federico Frattini. Ma cogliamo che era intimamente schivo, tiepido, se non diffidente, verso i festeggiamenti preparati per il suo arrivo, e tenero verso la moglie e la sua memoria come dimostrato dalle due lettere ritrovate che esprimevano sentimenti forti quanto i convincimenti politici e dal ricordo struggente della sposa confidato per lettera a Federico Frattini.

Non immaginiamo che Lorenzo sia stato capace di una ingiuria così grave contro altro patriota anconitano, da scatenare odi eterni, normalmente non ascrivibili alla politica, né, ci sembra, a faccende personali o ad affari. È questo il mistero che ci ha lasciato, pensiamo volutamente; dell'odio del suo calunniatore, non ne ha mai fatto cenno né ne ha mai fatto il nome. Né abbiamo testimonianze sulla sua conoscenza di questa atroce inimicizia.

Anche Mazzini, rimasto addolorato dall'accusa fatta contro un suo antico sodale, come scriveva a Petroni, letta la risposta dell'amico amatissimo a difesa di Lorenzo, riferiva la carcerazione alla calunnia di infami. Lorenzo, per sua fortuna, è morto senza sapere che il suo nemico implacabile, per noi rimasto nel mistero, con la calunnia e con le arti e le armi della Direzione de' Processi politici, lo aveva accusato di un crimine mai commesso comportante l'estrema sanzione; evidentemente non era stato appagato dalle sofferenze che il patriota prigioniero aveva sofferto e che doveva ancora patire. Questo nemico, senza volto né nome, non demordeva; dopo anni ed anni nei quali Lorenzo era sparito dalla sua casa e dalla sua città, lo cercava sino in fondo al carcere in cui languiva, per distruggere il suo nome di patriota. Per questo intento nefitico era arrivato sino a Giuseppe Petroni in carcere a S. Michele a Ripa Grande a Roma e a Giuseppe Mazzini a Londra. Evidentemente costui non era un repubblicano qualunque, ma uomo di alte relazioni.

La storia di Lorenzo è una delle storie del Risorgimento, pos seduta a brandelli, densissima di dedizione e di dolori, nella quale compaiono, oltre a Lorenzo, diversi grandi uomini, ma non sto-

ria proponibile cinematograficamente, come quasi nessuna del Risorgimento. Potrebbero meritare grandi film Garibaldi, Mazzini, la Belgioioso, la Sidoli, i Bandiera e Pisacane, Cernuschi, ma non li abbiamo visti; gli americani ne avrebbero fatti cento.

Tutti i tentativi di guerra insurrezionale o di accendere una rivoluzione erano crollati miseramente, dopo il fallimento del 1833, neppure le corrispondenze cospirative tenute con il Comitato d'Azione romano dal carcere di Paliano con linguaggi numerici o criptici, si erano tradotte in una congiura eroica; gli anni di lontananza dalla famiglia e di prigionia, la rinuncia alla professione ed alla felicità personale, non avevano alcun risarcimento. Rispetto alla potenza sovrumana che il Grande Apostolo d'Italianità aveva espresso per tutta la vita, Lorenzo Lesti era ben poco, ma come Lui aveva dato tutto se stesso.

Lasciare nascosta la sua vicenda umana e politica sarebbe stato perciò un peccato.

Vien da ripetere che la Storia, oltre che svolgimento delle idee, deposito della memoria, delle identità e delle generazioni, può essere, a rileggerla, un metodo alto di ricerca della conoscenza e via da percorrere per recuperare l'unità dello spirito degli italiani migliori.

Le Marche e la musica tra Ottocento e Novecento: Bruno Mugellini, Lino Liviabella e Piero Giorgi¹

Paola Ciarlantini

La doverosa riscoperta di Bruno Mugellini, un protagonista della musica a cavallo del secolo

Pochi sanno che Bruno Mugellini, pianista, compositore e direttore d'orchestra, autore di storiche revisioni di opere per tastiera di compositori classici (Bach, Mozart, Clementi, Czerny e altri) e di un noto metodo per pianoforte, è nato a Potenza Picena il 24 dicembre 1871 ed è sepolto a Fossombrone, dove ha avuto sede la sua vita familiare. Il primo centenario della sua morte si è avuto nel 2012, poiché egli scomparve prematuramente a Bologna, sua città elettiva per impegni professionali ed artistici, il 15 gennaio 1912.

Ripercorriamo brevemente la sua vicenda biografico-artistica: Bruno Mugellini nacque dunque a Potenza Picena dove il padre Pio, un medico di origini toscane, aveva ottenuto dal 1870 l'esercizio di una "condotta chirurgica", rimanendovi per quattro anni. Dopo altri brevi trasferimenti, la famiglia Mugellini si stabilì finalmente a Fossombrone nel 1884. Il bimbo aveva cominciato a stu-

1 Si ringraziano sentitamente l'Ing. Gaetano Messina, per la preziosa disponibilità, e il collega e amico Prof. Paolo Peretti, che ha collaborato alla stesura delle parti dell'articolo relative a Mugellini e Liviabella. La sola parte iniziale, con riferimento al volume su Mugellini citato *infra*, è stata da me esposta nella Giornata 2017 degli studi e delle pubblicazioni dei soci dell'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere e Arti, avvenuta il 6 ottobre nell'aula Dottorati della Facoltà di Economia «Giorgio Fuà». Per le parti restanti, i riferimenti sono nel corso della trattazione.

diare pianoforte dall'età di sette anni e a undici si era esibito per la prima volta in pubblico; avrebbe poi completato i suoi studi al Liceo musicale «G. B. Martini» di Bologna, ottenendo in pochi anni il diploma di pianoforte (1891) nella classe di Gustavo Tofano e quello di composizione (1892) sotto la guida di Alessandro Busi. In città ebbe un incontro fondamentale per il suo futuro, quello con il pianista, direttore d'orchestra e compositore napoletano Giuseppe Martucci, allora direttore dell'istituto, uno dei fautori della rinascita della musica strumentale italiana nel tardo Ottocento. Mugellini stabilì la sua residenza nel capoluogo emiliano, avendo accettato una cattedra di pianoforte nel citato Liceo, fino a diventare direttore incaricato dell'istituzione nel suo ultimo anno di vita. Nel 1900 aveva sposato a Fossombrone Rosina Ceppetelli, appartenente ad una famiglia locale benestante, che gli diede due gemelli: Catullo e Mario (il primo doveva il suo nome all'omonima opera lirica cui in quegli anni Mugellini stava lavorando). La morte prematura di Rosina, avvenuta l'8 aprile 1904, fu un duro colpo per il giovane musicista, rimasto solo con due bambini da accudire. Secondo una consuetudine dell'epoca, nel 1907 sposò in seconde nozze la cognata Pasqualina (detta Lina) Ceppetelli: da lei, due anni dopo, ebbe Carlo. Nessuno dei tre figli, presto orfani di padre, scelse in seguito la carriera musicale.

Lasciando da parte le vicende familiari, la vita professionale di Mugellini si divideva tra l'attività didattica svolta a Bologna e quella concertistica, che lo portava a girare l'Italia e le maggiori capitali europee (Londra, Parigi, Berlino, ecc.); nel 1909, addirittura, effettuò una *tournee* in tre stati dell'America del Sud. Nei suoi concerti si esibiva sia come pianista solista, sia in una formazione da lui stesso creata, il Quintetto Mugellini (violinisti Mario Corti e Giuseppe Fantuzzi, alla viola un giovanissimo Ottorino Respighi, al violoncello Antonio Certani). La sua carriera concertistica, cui in questa sede si può solo accennare, fu brillante e internazionale, sempre accompagnata da alti consensi di critica e di pubblico.



(Potenza Picena 1871 – Bologna 1912)
Ritratto fotografico autografato dal compositore nel 1907
Con l'incipit del IV tempo del suo *Quintetto* (1904)

Fig. 1 - Bruno Mugellini in un ritratto fotografico del 1907

Come compositore, Mugellini ha lasciato musica sinfonica e da camera:² alcune romanze giovanili per voce e piano, una decina di pezzi caratteristici per pianoforte solo (tra cui *Impressioni* op. 5, quattro bozzetti poi trascritti anche per orchestra), due sonate con pianoforte, la prima per violino e la seconda per violoncello, un

2 La città di riferimento per la conservazione dei lavori di Mugellini resta Bologna, nel cui Museo internazionale e Biblioteca della musica si trovano: la *Sonata per pianoforte e violino* in Re magg. (coll. Sec. XX B V-141), in un MS forse autografo, inedita e non citata nelle fonti correnti; il *Quintetto* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904, coll. Sec. XX B V-142); la *Sonata per violoncello e pianoforte* in Sol min. (Leipzig, Reiter-Biedermann, 1898, coll. PP 305); il poema sinfonico *Alle fonti del Clitumno* (Bologna, Edizioni Achille Tedeschi, post 1895, op. 2 dedicata da Mugellini al suo maestro Giuseppe Martucci, coll. PP. 295), di cui è presente anche il MS originale (coll. Alunni, TT 429).

Quintetto per pianoforte e archi (si sa che scrisse anche un *Quartetto*, purtroppo perduto). Per grande orchestra compose, già da studente, *Idillio* e *Preludio*, e in seguito il più noto poema sinfonico *Alle fonti del Clitumno* op. 2, ispirato all'omonima "Ode barbara" di Carducci, premiato in due concorsi compositivi a Bruxelles e a Milano ed eseguito al Teatro alla Scala di Milano nel 1895; orchestrò anche uno *Scherzo* per pianoforte del celebre virtuoso bolognese Stefano Golinelli, diretto da Arturo Toscanini a Bologna nel 1905. Non trascurò i generi della musica sacra, componendo *Prologo e Salmo* per baritono, coro e orchestra, e dell'opera lirica, musicando il libretto dell'amico e sodale Carlo Zangarini *Catullo*, ispirato alla figura del grande poeta latino; ma il lavoro, presumibilmente non completato a causa dell'improvvisa morte del suo autore, ci è pervenuto nel solo testo poetico.³ Zangarini era nato a Bologna il 9 dicembre 1874, da padre bolognese e da madre nordamericana. Aveva frequentato nella sua città l'università, studiando con Giosuè Carducci. Dotato di un temperamento fantasioso e ribelle, non si era mai laureato, dedicandosi alla letteratura e al giornalismo. Alberto De Angelis⁴ lo definisce giornalista polemico e propagandista politico, «capeggiando (con Federzoni, Lipparini, il pittore Maiani⁵ e altri) quello scapigliato movimento artistico

3 Analogamente incompiuta restò l'opera *Berthalda*, dalla novella di Carmen Sylva *Una preghiera*, che Mugellini aveva presumibilmente conosciuto nella versione originale tedesca *Ein Gebet*, di cui un duetto fu eseguito, nell'orchestrazione di Zanella, nel concerto di Fossombrone del 1913. Invece all'Accademia Filarmonica di Bologna il 15 aprile 1912 fu eseguita la romanza *Argentea luna* per soprano e pianoforte, da un terzo dramma lirico non realizzato, *Zamfira*.

4 A. De Angelis, *Dizionario dei musicisti*, Roma, Edizioni Ausonia, 1922 (II ed.), pp. 519-520. Da tale voce biografica si sono tratte tutte le notizie biografiche riportate su Carlo Zangarini. Autore di oltre ottanta libretti d'opera, oggi è ricordato soprattutto per quello della *Fanciulla del West*, redatto per Giacomo Puccini, in collaborazione con Guelfo Civinini.

5 Si trattava del politico e scrittore Luigi Federzoni (1878-1967), del critico letterario e poeta Giuseppe Lipparini (1877-1951), entrambi bolognesi, e del pittore Augusto Maiani, detto "Nasica", originario di Budrio (1867-1956).

sociale bolognese che ebbe per ispiratori tipici Alfredo Oriani e Alfonso Rubbiani», cui Mugellini fu vicino. La *vis* critica era, evidentemente, un elemento che accomunava i due amici: anche il musicista se ne mostra dotato, nel suo articolo *Sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti Musicali d'Italia*.⁶ Egli propugnò la tesi, attirandosi critiche e ostilità, che l'insegnamento del pianoforte negli ultimi anni di Conservatorio dovesse essere affidato a docenti essi stessi concertisti, in una sorta di corso di specializzazione. La sua intuizione è diventata realtà nella normativa italiana sugli studi musicali solo da pochi anni.

Per quanto riguarda le revisioni pianistiche, Mugellini collaborò con il più noto Ferruccio Busoni alla pubblicazione delle principali opere per tastiera di Johann Sebastian Bach per la casa editrice Breitkopf & Härtel di Lipsia. Curò questo tipo di pubblicazioni anche per altri editori (Ricordi, Carisch ecc.), inserendo, oltre alle indicazioni tecniche, l'illustrazione analitica dei singoli brani, cosa assolutamente innovativa all'epoca: stiamo parlando di decine di volumi adottati nei Conservatori di tutto il mondo. Poco prima della morte stampò quello che egli stesso definì il suo "testamento pianistico", cioè l'imponente *Metodo d'esercizi tecnici* in otto volumi, che accompagna lo studente dai principi più elementari ai vertici della tecnica pianistica.

Nel periodo immediatamente successivo alla sua morte, Fossumbrone ricordò Mugellini con importanti manifestazioni nel locale Teatro Petrucci, il 16 marzo 1913, che videro lo scoprimento di una lapide, un discorso commemorativo e, soprattutto, un apprezzato concerto sinfonico-vocale di musiche mugelliniane, sotto la bacchetta dell'allora direttore del Liceo musicale «G. Rossini» di Pesaro, il noto compositore Amilcare Zanella, alla guida di un'orchestra di settanta elementi. Anche il Liceo musicale di Bologna,

6 B. Mugellini, *Sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti Musicali d'Italia*, in «Rivista musicale italiana», XIV (1907), pp. 106-112.

dove Mugellini aveva compiuto i propri studi musicali e successivamente insegnato pianoforte, istituì sin dal 1913 in sua memoria il «Premio Mugellini», una borsa in denaro assegnata negli anni successivi ad alunni delle classi di pianoforte particolarmente meritevoli ma privi di mezzi. Neppure Potenza Picena dimenticò il musicista a cui aveva dato i natali, intitolandogli il teatro condominiale che, dal 28 ottobre 1933, porta il suo nome.

Nella seconda metà del Novecento la memoria di Mugellini è invece venuta meno, restando legata alla sola sfera didattica, un po' poco per un musicista versatile come lui, concertista di fama internazionale, animatore della vita musicale italiana e compositore di lavori originali, per pianoforte e non solo. Vale ricordare, comunque, che la voce Mugellini non compare nel citato *Dizionario dei musicisti* di De Angelis né nella prima edizione del 1918, né nell'appendice alla seconda, uscita nel 1922, mentre vi compaiono ampiamente due membri del suo quintetto, Ottorino Respighi, ormai compositore celebre, e il violinista Mario Corti, entrambi all'epoca docenti al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Ciò è significativo, perché dimostra che De Angelis (e, con lui, la critica musicale italiana del tempo) considerava Mugellini più un *routinier*, pur di rango, del pianoforte (esecutore, trascrittore e didatta) che un vero e proprio compositore. O, più semplicemente, a dieci anni dalla morte, avvenuta a soli quarant'anni d'età, era già stato semidimenticato come autore, e non c'era nessuno che ne coltivasse l'eredità artistica, pur mantenendosi florida e continuativa la diffusione editoriale delle sue revisioni e del suo metodo tecnico. A parziale conferma di ciò, a soli due anni dalla scomparsa di Mugellini, nel 1914, è curioso come Ricordi abbia ripubblicato le sue *Impressioni* orchestrali, incaricando però Vincenzo Billi di operare una riduzione e Arturo Diana di effettuare una strumentazione ridotta rispetto all'organico originale. Segno che si stimava che gruppi amatoriali avrebbero potuto comprare ed eseguire tali pezzi, evidentemente ben noti. Eppure la presenza attestata di queste

pubblicazioni del 1914 soltanto presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (che acquisiva opere editoriali per diritto di stampa) testimonianza che ebbero scarsa diffusione.

Per tutto questo, in concomitanza con il primo centenario della morte di Mugellini, il Comune di Potenza Picena ha pensato bene di organizzare un convegno nazionale di studi che si è svolto il 21 gennaio 2012. Promosso dall'Amministrazione comunale e dalla Corale potentina «S. Stefano» presso il bel teatro storico intitolato allo stesso musicista, si è articolato in due sessioni: in quella del mattino, dopo il saluto dell'allora sindaco Sergio Paolucci e dell'assessore alla cultura Andrea Bovari, hanno preso il via i lavori, introdotti e moderati da Alessandra Gattari, con le relazioni degli studiosi marchigiani Roberto Domenichini, Paolo Peretti e Danilo Tarquini, direttore della Corale. I lavori sono poi ripresi nel pomeriggio con altri studiosi, rappresentanti di vari conservatori e università italiane: Carlo Lo Presti, Antonio Carocchia, Antonio Tarallo, Angela Annese, Paola Ciarlantini. Tra il pubblico che ha seguito con attenzione il convegno (in mattinata anche qualche scolaresca del luogo), è stata particolarmente significativa la presenza di alcuni discendenti del musicista: l'anziana nipote del compositore Rosa Mugellini, proveniente da Roma con il figlio Bruno Re, docente di viola da gamba al Conservatorio S. Cecilia, e la pronipote Laura Mugellini, giunta da Barbiano di Cotignola, in provincia di Ravenna. A degna conclusione musicale dell'intensa giornata, in teatro la sera si è tenuto il concerto «La musica ritrovata», in cui sono state eseguite sia musiche pianistiche di Mugellini (*Quattro Impressioni*, *Sognando*, *Intermezzo*: al pianoforte Danilo Tarquini), sia, in prima esecuzione assoluta, tre brani d'autore composti per l'occasione e ispirati a temi musicali mugelliniani: due di Tarquini, *Laon Nice Music*, eseguito dall'autore al pianoforte, e *Su questa altura* per coro misto (versi di Norberto Mancini adattati sulla musica di *Al monte* dello stesso Mugellini), cantato dalla Corale potentina, diretta dallo stesso; il terzo di Paola Ciarlantini: *Dammi mille baci*. Omaggio

a *Bruno Mugellini*, per soprano e pianoforte, interpretato da Alessandra Gattari e Antonio Tarallo, sul celeberrimo testo catulliano nell'adattamento italiano di Carlo Zangarini, costruito su uno dei temi della *Sonata per violino e pianoforte* di Mugellini. Il concerto ha parimenti riscosso il vivace apprezzamento del pubblico che gremliva il teatro.

Al convegno potentino era presente anche una delegazione del Comune di Fossombrone, con l'assessore alla cultura Paride Prusiani, la direttrice della Biblioteca civica «Passionei» Antonella Cesarini e lo storico locale Renzo Savelli. Essi hanno subito manifestato la volontà di raccogliere il testimone potentino impegnandosi ad organizzare a Fossombrone, nella seconda parte dell'anno, un'iniziativa culturale su Mugellini. Non sembrando opportuno realizzare a così breve distanza un secondo convegno, si è pensato di valorizzare l'inedito fondo musicale e documentario mugelliniano ritrovato all'interno della stessa Biblioteca civica alla fine del 2011 su sollecitazione di Paolo Peretti, che ne aveva dato notizia nella sua relazione potentina. L'iniziativa è sfociata – nel dicembre dello stesso anno – nella pubblicazione del libro *Mugellini inedito. Bruno Mugellini e il pianoforte in Italia tra '800 e '900. Edizione anastatica dell'Album dei concerti (1888-1907) dal Fondo Mugellini nella Biblioteca «Passionei» di Fossombrone*, a cura di Paolo Peretti, con contributi dello stesso, di Paola Ciarlantini e di Carlo Lo Presti. Il libro, edito dal Comune di Fossombrone, contiene la riproduzione anastatica completa dell'*Album* mugelliniano, che ne costituisce il 'cuore', ed è stato presentato nella chiesa forsempronesese di S. Filippo il 15 dicembre 2012, all'interno di una tavola rotonda animata dai suoi autori e promotori. In quell'occasione sono stati eseguiti brani musicali inediti tratti dal Fondo Mugellini (di cui è stata allestita anche una piccola mostra, curata da Antonella Cesarini), nell'interpretazione del tenore pesarese Enrico Giovagnoli e della pianista Donatella Dorsi del Conservatorio «G. Frescobaldi» di Ferrara.

Purtroppo, all'epoca, non si è riusciti a coinvolgere ufficialmen-

te Bologna, che pure tanta parte ha avuto nelle vicende umane e artistiche di Mugellini; tuttavia, preziosa è stata la collaborazione della Biblioteca del Conservatorio «G. B. Martini», nella persona della sua direttrice Annarosa Vannoni, e del Museo internazionale e Biblioteca della musica, nel fornire materiali di studio.

Alla stampa degli atti del convegno potentino del 2012, per la cui pubblicazione si era all'epoca formalmente impegnato il Comune di Potenza Picena, non si era però ancora arrivati nel 2015; essa è stata resa possibile grazie alla personale, meritoria iniziativa dello storico e archivista potentino Roberto Domenichini, il quale ha voluto che tali materiali non andassero dispersi, promuovendo e patrocinando un prezioso volume di studi mugelliniani. Si tratta di *Bruno Mugellini musicista. Vita, luoghi, opere*, a cura di Paola Ciarlantini e Paolo Peretti, Fermo, Andrea Livi Editore, 2016, pp. 303, che riunisce i saggi scaturiti dalle due iniziative scientifiche marchigiane del 2012. La prima parte ospita infatti tutti gli interventi del convegno potentino e i brani del concerto serale ispirati al compositore, quelli di Danilo Tarquini e *Dammi mille baci. Omaggio a Bruno Mugellini* di Paola Ciarlantini. Nella seconda parte sono stati ripubblicati, per gentile concessione, i saggi di Ciarlantini, Lo Presti e Peretti del citato volume *Mugellini inedito* stampato a Fossombrone. Gli apparati del volume presentano: gli scritti editi di Bruno Mugellini; la principale bibliografia citata; un'appendice iconografica; l'indice dei nomi.

Ben si comprende come questo volume costituisca – a tutt'oggi – la più ampia e aggiornata silloge di studi su Bruno Mugellini. Ma poiché la ricerca è in continua evoluzione, si devono segnalare successivi contributi mugelliniani provenienti da studiosi o già collegati alle manifestazioni di cui sopra o mossi da autonoma iniziativa. Rientra nel primo caso l'ampio articolo di Carlo Lo Presti, *I Concerti Mugellini e la vita musicale all'inizio del Novecento* in «Rivista italiana di musicologia», XLIX (2014), pp. 85-154; nel secondo, la comunicazione scientifica di Maria Borghesi (Pavia-Cremona),

Bruno Mugellini revisore bachiano: "Invenzioni a due voci" e "Clavicembalo ben temperato" tenuta all'interno della XIX Giornata di studi della rivista «Il Saggiatore musicale» (Bologna, Laboratorio delle Arti, 22 novembre 2015, *Relazioni libere VI*). Infine, dal 2016 il Comune di Potenza Picena ospita, in autunno, un Mugellini Festival, per la direzione artistica del celebre pianista Lorenzo Di Bella e dell'artista Mauro Mazziero, che offre un Premio Mugellini a personalità del mondo della cultura. Il 29 ottobre 2017 è stato eseguito, presumibilmente per la prima volta in Italia in epoca contemporanea, il *Quintetto* mugelliniano, nell'interpretazione di Lorenzo Di Bella (pf) e dell'Ensemble Mugellini. Potremmo dunque definire la riscoperta di questo autore, ripescato musicologicamente dall'oblio a partire dal 2012 e valorizzato via via con iniziative successive che hanno coinvolto enti, studiosi ed esecutori, come un esempio paradigmatico di come un progetto musicologico e culturale comune, portato avanti con azioni congiunte a vari livelli, possa raggiungere risultati significativi e duraturi.

Il compositore Lino Liviabella da Macerata ai palcoscenici nazionali

Si deve allo zelo scientifico del musicologo elpidiense Paolo Peretti, principale mentore della riscoperta mugelliniana, anche la valorizzazione dell'operato artistico di un grande e in parte dimenticato compositore di una generazione più giovane di Mugellini, il maceratese Lino Liviabella (1902-1964), attraverso un vasto convegno risalente al 2002. Infatti, finora il testo che scientificamente fa il punto sulla vicenda biografico-artistica di Liviabella è *L'artista, la lampada e l'ombra. Atti del convegno musicologico nazionale "Lino Liviabella e il suo tempo"* (Macerata, 26-27 ottobre 2002), a cura di Paolo Peretti e Carlo Lo Presti, Macerata, Comune di Macerata, 2007, pp. 519.⁷

⁷ Da tale volume sono tratte le notizie che qui compaiono e a esso si rimanda per ogni approfondimento su questo compositore.



Fig. 2 - Lino Liviabella in un ritratto fotografico del 1960

Lino Liviabella nacque a Macerata il 7 aprile 1902, in una casa in via di S. Maria della Porta al n. 39; su di essa, oggi, lo ricorda una lapide. I suoi genitori si erano stabiliti nella città verso la fine dell'Ottocento, provenienti da Pausula (l'odierna Corridonia), dove il padre Oreste esercitava la professione musicale. Quella dei Liviabella, infatti, è una famiglia di musicisti: non solo Oreste, che conseguì il magistero musicale a Roma sotto la guida di Eugenio Terziani, fu maestro di cappella e accademico di S. Cecilia, ma anche il padre di lui, Livio, ricoprì lo stesso incarico nel Duomo di Tolentino, dopo aver studiato al Liceo musicale di Bologna con Gioachino Rossini, che diresse una sua giovanile sinfonia, ed essere stato aggregato alla celebre Accademia Filarmonica della città emiliana. Anche alcune donne della famiglia si dedicarono all'arte

musicale: Luisa Liviabella, sorella di Oreste, fu cantante lirica di valore e didatta di canto e pianoforte, ed anche la madre di Lino, Iraide Zamponi, e la sorella maggiore del compositore, Livia, furono valenti pianiste e insegnanti del loro strumento. In un ambiente in cui la musica si respirava nell'aria, il piccolo Lino ne apprese i principi e la pratica, affiancandosi al padre quando concertava le esecuzioni in chiesa o dirigeva la banda cittadina. La sorella Livia gli insegnò il pianoforte, trasmettendogli una solida tecnica che fece di lui un ottimo pianista. Sebbene Oreste sia stato anche compositore (un paio di suoi inni sacri furono premiati e conosciuti a livello nazionale), c'è da credere che Lino, per la composizione, abbia istintivamente seguito un'innata inclinazione e l'intima urgenza di esprimersi con i suoni oltre i presumibili insegnamenti paterni.

Le sue prime composizioni si collocano nel periodo 1919-1922: un'operetta di ambiente scolastico (*Il Sei*), un bozzetto melodrammatico (*Santina*), pagine per pianoforte (tra cui *Scintille* e *La commedia delle marionette*), musica sacra (tra cui brani ispirati a S. Francesco), ma anche poemi sinfonici (*Variazioni violacee* e *Giovinezza mia*, nella sola veste pianistica) e il primo tempo della prima sonata per violino e pianoforte, completata nel 1928. Nel 1921 viene pubblicata da un editore musicale di Napoli il suo primo lavoro a stampa: *Primavera*, lirica per canto e piano, del cui testo è autore lo stesso Liviabella; l'avvenimento ha eco sulla stampa maceratese. A quell'epoca Lino aveva appena terminato gli studi liceali e si preparava ad affrontare quelli universitari presso la facoltà di Lettere a Roma. Ma la sua vera vocazione era la musica: chiese allora ed ottenne, non senza resistenze da parte della famiglia, di interrompere l'iter universitario per perfezionarsi negli studi musicali a S. Cecilia. Nell'accademia romana consegue così i diplomi di pianoforte (1923), sotto la guida di Lodovico Cozi, e quello di organo (1926), con Remigio Renzi. L'esperienza più significativa e importante è però quella fatta nella classe di composizione di Ottorino Respighi, con cui si diploma brillantemente nel 1927.

Durante la permanenza a Roma, Liviabella conosce e frequenta il musicista Carlo Morozzo della Rocca, la cui sorella Lidia diventerà sua moglie nel 1929; da lei avrà i figli Laura (1931), Lucio (1933, musicista) e Renato (1936).

Dopo il diploma di composizione, Liviabella inizia subito un'intensa e varia carriera didattica, che – attraverso istituti musicali di tutt'Italia – lo accompagnerà per il resto della vita. Nel 1928 è a Pescara come insegnante di pianoforte e di armonia nel locale Liceo musicale, di cui è anche apprezzato direttore. Nel 1930, nelle acque di Porto Recanati, muore tragicamente il fratello Lauro: in sua memoria compone l'unica *Messa funebre* del suo catalogo. Dopo una breve parentesi abruzzese, stavolta presso l'Istituto musicale di Teramo, dalla fine del 1931 al 1940 Liviabella insegna armonia e contrappunto presso il Liceo musicale di Venezia. In questi anni, varie sue composizioni ottengono premi e segnalazioni in concorsi musicali: la lirica *Canzone di bimbo* (1929) si classifica seconda nel concorso per la più bella canzone italiana; nel 1936, il poema sinfonico *Il Vincitore* (diretto dallo stesso autore davanti a ventimila spettatori) è premiato con l'argento in una competizione internazionale di musica all'interno dei giochi delle Olimpiadi di Berlino; nel 1937 la lirica *La gondola* vince il primo premio di un concorso internazionale indetto a Parigi per la più bella canzone d'amore; la *Sonata ciclica* (1931) in un solo tempo per violoncello e pianoforte consegue a Verona il primo premio nel 1938. Altre composizioni di questi anni si impongono all'attenzione della critica e vengono prescelte per l'esecuzione in prestigiose sedi concertistiche, come l'Augusteo a Roma, e trasmesse alla radio: *Suite per una fiaba*, *Mannina di neve* (cantata), *Monte Mario* (poema sinfonico dedicato alla memoria di Respighi, premiato nel 1937 dall'omonima fondazione). Nel 1940, in seguito a concorso, è nominato titolare di contrappunto, fuga e composizione al Conservatorio di Palermo; qui, nei tempi duri e difficili della seconda guerra mondiale, compone il poema sinfonico *La mia terra*, nostalgicamente ispirato all'etno-

fonia marchigiana e premiato nel concorso nazionale «Scarlati» di Napoli (1943).

Anche il teatro lirico impegnò il compositore in un arco di oltre venti anni. Nel 1942 al Teatro Regio di Parma si dà la prima di *Antigone*, “tragedia della pietà religiosa” in tre atti, su libretto di Emidio Mucci. L’opera, che propone cauti elementi di modernità nel solco di una tradizione melodrammatica nazionale inevitabilmente influenzata dagli esiti tardoromantici del linguaggio sinfonico mitteleuropeo, fu contraddittoriamente accolta dalla critica; ripresa a Roma e Milano negli anni Cinquanta, fu poi ridotta in un solo atto dallo stesso autore: in questa nuova veste, fu rappresentata con successo al Teatro Comunale di Bologna nel 1960. È del 1952, ma rappresentata nel 1955 al Maggio musicale fiorentino, la novella drammatica in due atti *La Conchiglia* (libretto di Mucci tratto da L. Stevenson), un’opera in veste quasi cameristica in cui però si agita l’eterno e primordiale conflitto tra Bene e Male; mentre risale al biennio 1961-‘62 l’opera in un atto *Canto di Natale* (testo di Enzo Lucio Murolo dall’omonimo e simbolico racconto di C. Dickens), che ha la sua prima non in teatro – dove verrà rappresentata a Bologna solo dopo la morte del compositore – ma in televisione, trasmessa la vigilia di Natale del 1963. In questo senso, è pionieristica, cioè rientra nel novero delle pochissime opere commissionate specificamente per il nuovo mezzo televisivo: purtroppo, non si è conservata negli archivi RAI. In *Canto di Natale* la tematica, particolarmente cara e congeniale a Liviabella, si rivela come uno dei cardini della poetica del compositore, con il richiamo alla condizione privilegiata dell’infanzia che sa guardare al mondo con innocenza e stupore.

Sul fronte della musica strumentale e sinfonica, il decennio 1950-‘60 è particolarmente fecondo. Appartengono a questo periodo lavori come *Tema, variazioni e fuga* (1950), nato per pianoforte, ma subito orchestrato (conobbe poi anche una versione per organo, premiata nel 1952); il *Poema per pianoforte e orchestra*

(1952); la suite pianistica *Rapsodia picena* (1955), basata su canti popolari marchigiani raccolti e pubblicati in quegli anni dal folclorista petriolese Giovanni Ginobili, a cui il compositore fu legato da fraterna amicizia; il *Concerto per violino e orchestra* (1956), in un unico e denso tempo. Al filone delle grandi cantate religiose sinfonico-corali si riconducono *O Crux, ave!* (1950) e *Le sette parole di Gesù sulla Croce* (1957), opere variamente premiate e trasmesse per radio e televisione.

Nei primi anni Sessanta l'autore guadagna riconoscimenti accademici e onorificenze, dal conferimento di un diploma per meriti artistici dell'Accademia Filarmonica di Bologna (1961) a quello di Commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica italiana (1963); altamente significativa per la sua carriera artistica fu la consegna a Roma del diploma d'onore del Comitato internazionale per l'unità e l'universalità della cultura in Campidoglio (29 gennaio 1962), con la seguente motivazione: "Pur rifuggendo da complicazioni intellettualistiche, non tralascia di cogliere le aggiornate risorse tecniche, sempre impegnandosi in alti problemi di coscienza e di idealità, sempre rimanendo nel solco della nostra gloriosa tradizione". In tale sintetico ma appropriato giudizio può compendiarsi la parabola artistica di Liviabella, che di lì a poco si sarebbe definitivamente conclusa. Il compositore, infatti, morirà inaspettatamente il 21 ottobre 1964, alle prime luci dell'alba, dopo un breve ricovero in una clinica di Bologna. Il suo corpo sarà poi tumulato nella tomba di famiglia nel cimitero di Macerata.

L'ultimo anno, il 1963-'64, vede la composizione di due opere emblematiche: il tripartito *Concerto per orchestra* e la *Sinfonia in quattro tempi* per soprano e orchestra, quasi un testamento spirituale e grande affresco dell'anima liviabelliana, tormentata sì, ma anche fiduciosa nei disegni imperscrutabili della Provvidenza e capace finalmente di trasmettere questa sensazione rasserenatrice. Il testo poetico è tratto dai *Four Quartets* del poeta anglo-americano Thomas S. Eliot, una mistica e simbolica meditazione sul signifi-

cato metafisico e profetico del tempo e della vita umana. L'opera, interpretata dal soprano Irma Bozzi Lucca e diretta dal maestro Arturo Basile, fu eseguita per la prima volta all'auditorium della RAI di Torino il 17 aprile 1964.

In questa sede non si possono certo segnalare tutte le composizioni liviabeliane: il nutrito catalogo comprende oltre 270 lavori, tra piccoli e grandi. Tra i molti non citati, preme però ricordare *La melanconia* (1955), quarto dei quartetti per archi, composto sullo stimolo della lettura di un libro del teologo Romano Guardini; *Riderella* (1927), fiaba musicale per pianoforte a quattro mani con voce recitante; le sonate per strumento solista e pianoforte, composte dal 1928 al 1957: tre per violino, due per viola e una per violoncello; le canzoni marchigiane degli anni Trenta e Quaranta su testi in vernacolo di poeti come Mario Affede, Manlio Massini e Giovanni Sebastiani; le musiche pianistiche dedicate all'infanzia, come la suite *La giornata di Lucio* (1943) che, ad onta della loro destinazione e della facile veste con cui si presentano, lasciano trapelare il recondito mondo poetico dell'autore.

Come pure bisogna ricordare Liviabella quale appassionato insegnante di composizione e incisivo direttore dei Conservatori di Pesaro (1953-'59), Parma (1959-'63) e Bologna (1963-'64). Agli studenti bolognesi, nell'inaugurare l'anno accademico, egli rivolse queste intense parole: "Per voi allievi, metto il punto su questi due termini: metodicità e ardore. Sembrano antitetici, ma sono i binari necessari di una volontà, di una febbre senza i quali non si può divenire artisti. (...) L'arte non è fatta per noi, ma noi studiamo e suoniamo per gli altri. Le torri d'avorio sono gelide, mentre l'arte vera è intrisa di sangue e materata di comunicativa. Ricordatevi che se siete gli eletti della sensibilità dovete patirne la pena". E, probabilmente, in quelle parole, ripensava a se stesso... Alla sua più ampia visione didattica si ricollega anche la pubblicazione nel 1964 di *Sentir musica* (in collaborazione con Raffaello Monterosso), uno dei primi testi per l'educazione musicale nella scuola media unificata.

La vicenda biografico-artistica di Piero Giorgi (1897-1967), compositore e didatta

Prima del 1998, quando conducevo ricerche per conto del Centro Studi Leopardiani sulla produzione musicale ispirata al Poeta, in vista del Bicentenario, il direttore Franco Foschi mi chiese di contattare a Pesaro la famiglia del compositore Piero Giorgi per rinvenire e riprodurre alcuni suoi lavori legati a Recanati e in città eseguiti, di cui manteneva vivida memoria. Non riuscii nell'intento: la cognata di Giorgi, Ottorina Ciampinelli, storica segretaria della Fondazione Rossini, era andata in pensione e, dai pochi passi fatti, capii subito che la famiglia voleva restare nell'ombra, per cui desistetti. In tempi recenti sono entrata in fortuito contatto con il nipote del compositore, che come lui si chiama Piero,⁸ vive a Fano ed è l'appassionato custode dell'archivio musicale dello zio. In queste pagine, quindi, anche grazie alla sua preziosa disponibilità, scriverò di un personaggio (di cui nel 2017 è ricorso il 50° anniversario della morte) e di argomenti che meritano di essere più ampiamente conosciuti.⁹

8 L'Ing. Piero Giorgi è figlio di Gioacchino Giorgi, cugino paterno del compositore. Tra i suoi cugini va ricordato anche don Lauro Cingolani, per decenni amato parroco della cattedrale San Flaviano di Recanati.

9 Traggo le notizie qui riportate su Giorgi dal mio saggio *Il compositore Piero Giorgi (1897-1967) e Recanati: uno spaccato di storia dello spettacolo dalle Celebrazioni leopardiane 1937 agli anni Sessanta*, in «Storia & Storie delle Marche. Società, cultura, migrazione» 5/2017 (Recanati, Spaziocultura, 2017), pp. 97-125.

L'archivio musicale di Piero Giorgi è stato gelosamente conservato in casa, a Pesaro, per decenni, dall'unica figlia Giorgia, detta Giorgetta, che consentiva rari accessi esterni. Poi, alla sua morte, avvenuta nel 2005, esso ha subito complesse vicissitudini ereditarie, che l'hanno in parte disperso. L'ing. Piero Giorgi, recuperandolo in cattive condizioni da un deposito privato, ne è divenuto affidatario nel 2014, l'ha inventariato e riordinato. Tutta la musica di Giorgi da me visionata e ogni documento qui citato si trovano nel suddetto archivio e sono stati messi a disposizione dall'Ing. Piero Giorgi, cosa di cui lo ringrazio sentitamente. Con decreto n. 201 del 3 dicembre 2014 la Soprintendenza Archivistica per le Marche e l'Umbria ha poi vincolato l'archivio Giorgi per il suo interesse storico-culturale. A livello bibliografico fino a pochi anni fa su Giorgi non esistevano studi sistematici, ad esclusione della scarsa voce relativa nel

Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti-Le biografie, Torino, UTET, 1986, vol. 3°, p. 210 e di sparsi articoli soprattutto di area locale. Anche per l'impegno del nipote, in tempi recenti il nome di Giorgi è stato in parte sollevato dall'oblio; egli stesso ha pubblicato *pro manuscripto* il volumetto *Piero Giorgi racconta la vita e le opere dello zio Musicista Compositore M° Piero Giorgi*, s.l., 2012, recentemente ristampato dal Comune di Montecassiano col titolo *Carlo Piero Giorgi. Montecassiano 1897-Pesaro 1967 [...]* (Recanati, Digitech, 2017). Esso è stato presentato presso la Chiesa Collegiata di Montecassiano il 19 novembre 2017 nel corso di un evento musicale a cura della corale «P. Giorgi», per il 50° anniversario della morte del compositore, presenti le autorità, l'autore, Paolo Peretti e Paola Ciarlantini. Un notevole passo avanti si è fatto grazie agli studi del citato musicologo Peretti, che nel suo articolo *Il patriottismo nelle opere di compositori marchigiani dall'Unità d'Italia alla Grande Guerra* (in «Studia Picena» LXXX/2015, pp. 371-427) ha dedicato a Giorgi e al suo poema sinfonico *In Val d'Astico* le pp. 406-424; inoltre, ne parla ancora nel saggio *Musiche inedite di Piero Giorgi per la pièce teatrale La rupe delle vergini di Antonio Galeazzo Galeazzi* (in «Studi Montefeltrani» n. 34/2013-2014, pp. 275-316). Nella nota 59 dell'articolo *Il patriottismo nelle opere di autori marchigiani...*cit. Peretti dà conto della bibliografia pregressa su Giorgi; ad esso si rimanda chiunque desiderasse approfondire la conoscenza sul compositore. Inoltre, sempre di Peretti, sono in corso di stampa altri due articoli sul compositore: «*Caro Tonino, due righe a rotta di collo*». *Piero Giorgi scrive ad Antonio Galeazzo Galeazzi*, in «Studia Picena»; *Nel cinquantesimo della morte del compositore Piero Giorgi*, in «Studi Pesaresi».



Fig. 3 – Piero Giorgi in un ritratto fotografico giovanile

Carlo Piero Giorgi (in arte, Piero) nacque a Montecassiano (MC) il 3 marzo 1897, dal secondo matrimonio di suo padre Giorgio, di professione calzolaio, con la casalinga Maria Teresa Fiordispini, che prima di lui gli aveva dato Adelaide e Romano (mentre dal primo matrimonio non aveva avuto figli). Morti i genitori nel corso di pochi anni, Piero e Romano furono accolti in casa dallo zio paterno Severino, esattore del locale Banco di Mutuo Soccorso «Camillo Torri», dove crebbero insieme al cugino Gioacchino (detto Lorenzo). Furono educati da un sacerdote del posto, ricevendo un'istruzione prevalentemente umanistica. Piero, in un primo momento deputato a proseguire il mestiere del padre, rivelò precoci doti mu-

sicali e fu avviato allo studio della musica, inizialmente presso la banda locale, poi al Regio Liceo musicale «G. Rossini» di Pesaro, sotto la guida dei compositori Antonio Cicognani e Amilcare Zanella, allora direttore dell'istituzione. Ottenne brillantemente il diploma di composizione il 25 luglio 1923, con l'esecuzione di un'*Impressione sinfonica* per archi in quattro episodi: Iroso; Mesto; Birichino; Dolce. Però in precedenza, come migliaia di giovani della sua generazione, Giorgi aveva vissuto l'esperienza traumatizzante della Grande Guerra, arruolato come soldato di leva nel settembre 1916, a diciannove anni. Fu aggregato al 69° Reggimento di Fanteria, che faceva parte della Brigata Ancona, il 3 agosto 1917. Combatté nell'Alto Astico (VI), e la dura esperienza lo segnò, trovando sfogo musicale anni dopo nel poema sinfonico *In Val d'Astico*.¹⁰ Esso, eseguito per la prima volta all'Auditorium Pedrotti del Liceo musicale di Pesaro l'11 febbraio 1934, per la direzione di Bernardino Molinari, fu poi replicato dallo stesso all'Augusteo di Roma nel marzo 1935, ma Giorgi l'aveva già composto prima del 1926 e ideato ancora precedentemente, come due lettere rinvenute da Peretti presso la Biblioteca comunale di Macerata e indirizzate dal compositore all'amico scrittore teatrale Antonio Galeazzo Galeazzi hanno dimostrato,¹¹ fugando, una volta per tutte, la tesi di Alberto Barbadoro che Giorgi avesse iniziato a comporre in età matura,¹² anche se lo slancio giovanile verso la composizione aveva indubbiamente subito un arresto a causa dell'impegno nell'esercito, con-

10 I titoli dei tre tempi di cui il poema sinfonico si compone, cioè *Riderella*, *Montanina* e *Val d'Astico* rivelano in esso l'influenza anche del romanzo *Leila* di Antonio Fogazzaro (1842-1911), ambientato appunto nella Villa "Montanina", ultima residenza dello scrittore nel piccolo comune di Velo d'Astico (cfr. Peretti, *Il patriottismo nelle opere di compositori marchigiani...*cit., pp. 419-422).

11 Cfr. Ivi, pp. 415-418.

12 Cfr. Alberto Barbadoro, *La scuola di composizione*, in *I centodieci anni del Liceo Musicale Rossini (1882-1992) oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di A. Brancati, Pesaro, Conservatorio di Musica «G. Rossini», 1992, pp. 281-325: p. 316.

clusosi nel gennaio 1920,¹³ e delle conseguenze della prima guerra mondiale sulla vita politica ed economica degli italiani.

Giorgi iniziò a lavorare presto, come insegnante municipale di musica a Montecassiano, incarico che tenne dal 1924 al 1937. Nel 1925 sposò la concittadina Laura Ciampinelli, maestra elementare, che due anni dopo gli diede l'unica figlia, Giorgia. Probabilmente dovette lasciare l'incarico perché sin dal 1935 Zanella lo aveva nominato docente di Cultura musicale generale al Liceo «G. Rossini», insegnamento che condusse fino al 1940, anno in cui l'istituzione diventò Conservatorio di Stato. Dal 1941 al 1960 fu uno dei pilastri della scuola, come docente ordinario di Composizione e Armonia principale e collaboratore dei direttori via via susseguitisi: Riccardo Zandonai, Carlo Zecchi, Franco Alfano, Antonio Veretti, Lino Liviabella. Quest'ultimo, delicato compositore, anche per la comune origine maceratese fu sempre legato da grande amicizia e stima verso Giorgi. Alla cattedra di Composizione nel periodo 1945-1948 si aggiunse anche quella di Strumentazione per Banda. Dalla sua scuola uscirono diversi compositori e musicisti di fama: il principale è stato il pesarese Riziero (in arte Riz) Ortolani, uno dei più famosi compositori italiani di musica da film (autore, tra l'altro, delle musiche di *Fratello sole, sorella luna* di Franco Zeffirelli); Giacomo Bellucci, compositore di origine recanatese; il fanese Silvio Zanchetti; Sauro Sili, noto direttore e autore di musica leggera, con all'attivo brani come *Io, tu e le rose* e *Tu sei quello*, scritti per Orietta Berti.

Giorgi s'impegnò anche sul fronte sindacale e su quello della promozione musicale: nel 1941 era già segretario interprovinciale del Sindacato dei Musicisti, arrivando alla presidenza regionale nel 1960. Negli anni Cinquanta fondò a Pesaro, con Antonio Veretti (allora direttore del Conservatorio) e altri musicisti, l'A.GI.MUS.-

13 Nel 1928 Giorgi fu insignito della Croce al merito di guerra per meriti militari dall'allora ministro della Guerra Benito Mussolini, in seguito a Regio Decreto n. 205 del 19 gennaio 1918, come soldato del 3° Genio.

Associazione Giovanile Musicale Artisti Italiani e la locale Società dei Concerti. Nello stesso periodo, fino agli anni Sessanta, fu presidente dell'Unione Cattolica Artisti Italiani (U.C.A.I.). Incessante fu la sua attività a favore del miglioramento della condizione economica dei musicisti (si adoperò invano in questo senso per i docenti dell'istituto musicale «G. B. Pergolesi» di Ancona e per la scuola di musica «Marchesini» di Macerata) e volta a promuovere la produzione di giovani compositori residenti in zone italiane periferiche e disagiate.

Il 9 giugno 1960 la Cassa Nazionale Assistenza Musicisti lo inserì tra i destinatari del Premio Operosità per quell'anno, consistente in ben 500.000 lire, cosa che forse gli suscitò invidie nell'ambiente. Resta il fatto che dopo una collaborazione quasi trentennale con il Conservatorio pesarese, Giorgi concluse la sua carriera d'insegnante, tra il 1960 e il 1962, come docente di Armonia, Contrappunto e Fuga al Conservatorio S. Cecilia di Roma, e venne collocato a riposo il primo ottobre 1962.

Con Pesaro mantenne comunque rapporti professionali: nel 1965 la Fondazione Rossini lo incaricò di fare revisioni critiche di musiche inedite del Maestro, che comparvero nell'XI dei «Quaderni rossiniani»: la cantata *Giovanna d'Arco* e diversa musica religiosa. Mostrando una sensibilità filologica in anticipo sui tempi, organizzò anche un'esposizione di codici musicali antichi presso la Sala Laurana, presso l'antico Palazzo Ducale, sede della Prefettura.

Fu sempre di salute cagionevole, cosa che lo ostacolò non poco nel condurre la sua carriera, e morì dopo un fatale attacco d'asma nell'ospedale di Pesaro il 3 agosto 1967, a settant'anni. Pesaro volle che fosse sepolto nella cappella degli uomini illustri della città, presso il locale cimitero. A Montecassiano, sua cittadina di nascita, gli è stata dedicata una lapide e sono intitolate a Piero Giorgi sia la banda sia la corale del paese. Analogamente dedicato a Giorgi è il Gruppo Corale Polifonico di Corinaldo (AN), già diretto dal suo ex-allievo e amico Mauro Porfiri, recentemente scomparso.

La produzione compositiva di Piero Giorgi denota in particolare due caratteristiche: la tendenza a rielaborare per lungo tempo i propri brani (in maggioranza già concepiti nel periodo giovanile) e lo spaziare tra le forme compositive più diverse, dall'opera alla musica sacra, dal pezzo corale alla sonata cameristica, dal poema sinfonico alla musica da film. Quantitativamente, non è stata ingente, anche a causa dei ricorrenti problemi di salute di Giorgi, ma ogni composizione ha avuto un suo percorso radicato nell'estetica e nella storia personale dell'autore. Inoltre, lo spazio maggiore è occupato dalle forme musicali più impegnative, quali l'opera e il poema sinfonico, verso le quali Giorgi, compositore a tempo pieno, era naturalmente versato.

Nell'archivio privato Giorgi è conservato un curioso atto privato, datato Cingoli 19 novembre 1926, stipulato tra il musicista e lo scrittore teatrale Antonio Galeazzo Galeazzi (Nocera Umbra, 1891-Roma 1970), cingolano d'adozione, che gli cedeva i suoi due libretti *La Tota di Fra'* e *Il pastore e la ninfa*. Giorgi lavorò per decenni alle varie versioni delle opere su essi incentrate: *L'ostessa di Fra'*, in un atto, ambientata nel 1630 sul lago di Lugano, è radiotrasmissa dall'EIAR nell'ottobre 1942, destando l'ammirazione dell'amico e collega Lino Liviabella,¹⁴ poi ottiene risonanza nazionale con l'allestimento al Teatro Donizetti di Bergamo (che all'epoca promuoveva opere di autori contemporanei, sotto l'egida Teatro delle Novità)

14 Nell'archivio Giorgi sono conservate diverse lettere di Lino Liviabella all'amico Giorgi, la prima delle quali scritta il 6 ottobre 1942 dopo aver ascoltato alla radio *L'ostessa di Fra'*, che definisce "opera quanto mai vitale, piena di spirito e anche di drammaticità, un'opera giovanile per freschezza, ma che non sembra affatto giovane di esperienza. Quanta poesia e quanta arguzia nello strumentale così preziosamente curato! E che misura nell'equilibrio delle diverse scene!". Nella stessa Liviabella fa cenno anche ad una grave malattia da poco superata da Giorgi, e aggiunge: "spero che la tua musica ti abbia risvegliato anche fisicamente. Mi auguro che tu affacci alla nostra giustificatissima curiosità altri tuoi lavori. Ne avevi uno tanto bello di argomento pastorale, mi sembra". Questo cenno costituisce l'ulteriore prova che Giorgi nel 1942 aveva già ampiamente lavorato all'opera *La morte del pastore*, su libretto di Antonio Galeazzo Galeazzi.

il 26 e 27 ottobre 1954 (direttore Umberto Cattini), infine in una nuova versione in due atti intitolata *La Tota* il 9 settembre 1966 è presentata a Tolentino e in altre città delle Marche nell'ambito della stagione lirica ENIT. L'opera in un atto *La morte del pastore*, anch'essa musicata nel periodo giovanile, fu trasmessa dalla RAI nel 1955 e dalla Radio Vaticana nel 1956;¹⁵ rivista, col titolo *Il pastore*, vinse nel 1965 il premio «B. Gigli» indetto dal Comune di Recanati. Andò in scena presso il locale Teatro Persiani il 18 dicembre 1965, per la direzione di Vittorio Machì, alla guida dell'orchestra del Conservatorio «G. Rossini» di Pesaro e del coro «V. Bellini» di Ancona, regia di Carlo Acly Azzolini. La prima edizione del citato premio, svoltasi nel 1963, era stata vinta proprio da due opere in un atto di Piero Giorgi, *Il valico* (su libretto di Antonio Conti) e *Villon* (su libretto di Annibale Ninchi). Furono rappresentate insieme nel teatro recanatese la sera del 19 giugno 1963 e replicate in quella successiva, per la direzione di Ottavio Ziino e la regia di Giuseppe De Tomasi.

Tra le prime composizioni orchestrali di Giorgi si ricordano, oltre al citato poema sinfonico *In Val d'Astico, Passo d'addio e Tempo di danza*, eseguite per la prima volta a Pesaro nel 1934 per la direzione di Riccardo Zandonai e riproposte il 17 giugno 1945 all'Auditorium Pedrotti del Conservatorio nel concerto organizzato per le truppe alleate. Il poema *Davanti San Leopardo. Impressioni sinfoniche* di Piero Giorgi fu invece eseguito la sera del 29 giugno 1937, diretto da Amilcare Zanella, ed ottenne, come ogni altro brano dell'indimenticabile serata, svoltasi presso il locale Teatro Persiani, il massimo successo presso il selezionato pubblico. La cronaca della manifestazione ci è narrata nella pubblicazione celebrativa edita dal Comune di Recanati per il Centenario Leopardiano

15 L'Ing. Giorgi mi ha segnalato che in un articolo de «Il Popolo di Roma» del 20 maggio 1948 essa è citata come già trasmessa per radio. Ritene che lo zio lavorò all'opera a partire dal 1927.

del 1937.¹⁶ Per grande orchestra sono anche *Incontri*, *Due paesaggi marchigiani*, *Notturmo e scherzo*, presenti in catalogo anche in versione per pianoforte e entrate nel repertorio di pianiste note come Luisa De Sabbata, Giuliana Raucci e Gloria Lanni. La sua musica da camera comprende, tra l'altro, liriche per voce e pianoforte, un *Poemetto* per viola e pianoforte e un brano dedicato al celebre duo pesarese formato da Sante Amadori (violoncello) e Bianca Maria Monteverde (arpa), *Due tempi: Andantino mosso-Lento molto* che, entrato nel loro repertorio nel 1964, è stato eseguito in Svizzera e un po' dovunque nel resto d'Europa. Amadori e Monteverde sono stati tra i pochi concertisti che hanno onorato Giorgi anche in epoca successiva alla sua morte, eseguendo a Pesaro nel 1983 e 1984 una sua *Romanza* inedita.

Giorgi scrisse, per organo, tre suites e numerosi brani, analogamente entrati nel repertorio di famosi virtuosi come Pietro Ferrari, Aldo Ghedin, Luigi Celeghin e Alessandro Esposito. A tanta produzione non corrispose un'adeguata attenzione editoriale, per cui nella quasi totalità le composizioni di Giorgi si conservano solo in forma manoscritta. Fanno eccezione proprio varie composizioni per organo editate tra il 1963 e il 1970 dalla World Library of Sacred Music di Cincinnati (U.S.A.). Per contro, molta della sua musica fu radiotrasmessa con regolarità lungo l'intero arco della carriera di Giorgi, prima dall'EIAR poi dalla RAI. Una serie di manifestazioni tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta sembrano accreditare Giorgi come il più noto compositore marchigiano, accanto a Liviabella, conferendogli una più che meritata visibilità nazionale. Oltre che ai doppi allori del Premio Gigli, ci si riferisce in particolare: alla trasmissione radiofonica da parte dell'emittente

16 Cfr. *Leopardi – I Centenario della morte (14 giugno 1837-14 giugno 1937-XV)*, edito dal Comune di Recanati (presso Arti Grafiche Panetto & Petrelli, Spoleto 1937). La cronaca della serata del 29 giugno 1937 al Teatro Persiani è alle pp. 299-300. La pubblicazione è conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Recanati (ASCR), faldone «I centenario della morte di G. Leopardi», Il cartella, fasc. 3° «Spettacoli».

di stato il 6 gennaio 1958 e il 26 maggio 1962 di *Quattro novelle* per orchestra d'archi eseguite dalla prestigiosa Orchestra Scarlatti di Napoli diretta da Manno Wolf-Ferrari, nipote del celebre compositore; al concerto monografico che la Sala Franco Alfano di Roma inserì nei suoi «Venerdì musicali» il 10 maggio 1961 (soprano, Marika Rizzo; violino, Fausto Cocchia; pianoforte, Alberto M. Ciammarughi); alla prima esecuzione assoluta della piccola suite per orchestra *Incontri*¹⁷ fatta l'11 febbraio 1962 al Teatro Comunale di Firenze dall'Orchestra del Maggio musicale fiorentino diretta da un giovane Zubin Mehta; alla riduzione per pianoforte di *Incontri* e di *Due paesaggi marchigiani* eseguiti dalla pianista Gloria Lanni, registrati dalla RAI di Roma il 23 novembre 1959 e radiotrasmessi più volte successivamente.

Una parte corposa della produzione di Giorgi annovera musica sacra: cinque Messe, tra cui una *Messa per l'Immacolata* a quattro voci dispari eseguita dal coro della RAI di Roma per la direzione di Nino Antonellini, radiotrasmissa il 21 luglio 1963, oltre a diversi brani corali, di cui il più noto resta la *Piccola sinfonia corale* per coro misto a quattro voci. Questa composizione, che dovrebbe risalire al 1955, entrò nel repertorio di importanti cori che la proposero internazionalmente: la Corale Polifonica Santa Cecilia, diretta da Rulio Cortes, e il Coro da Camera di Pamplona, diretto da Luis Morondo. Fu quest'ultimo ad eseguirla, dal 1960, in importanti città estere, tra cui Parigi, Madrid, New York e Montreal. Nel 1954 Giorgi aveva invece composto i *Cori per l'Antigone di Sofocle*, eseguiti a Pesaro nello stesso anno e nel 1955 all'Accademia Nazionale «L. Cherubini» di Firenze (direttore, Marino Cremesini).

17 Si tratta della versione orchestrale del brano pianistico omonimo, risalente al 1958. La suite si compone dei seguenti tempi: *Corale; Fuga; Walzer; Ostinato*. Già nel marzo 1958 l'Orchestra del Maggio musicale fiorentino aveva omaggiato Giorgi eseguendo i suoi *Notturmo* e *Scherzo* per pianoforte e orchestra (pianoforte, Ivan Moravec; direttore Ennio Gerelli).

Infine, non possiamo non citare un altro ambito dell'attività compositiva di Giorgi, a tutt'oggi misconosciuto ma di estremo interesse: la musica da film. Non a caso è stato suo allievo di composizione al Conservatorio di Pesaro Riz Ortolani, già citato, uno dei nomi italiani più prestigiosi in questo campo, collaboratore di Franco Zeffirelli, Damiano Damiani, Dino Risi, Carlo Lizzani e tanti altri. Giorgi divenne, dalla fine degli anni Trenta, il musicista di riferimento del regista Duilio Coletti, autore di commedie e film drammatici di grande successo. Per lui scrisse le colonne sonore di: *Il fornaretto* (VI-VA Film, 1939); *Capitan Fracassa* (id., 1940, con Clara Calamai e Osvaldo Valenti); *La maschera di Cesare Borgia* (id., 1941, con Calamai e Valenti); *Il mercante di schiave* (Colosseum Film, 1942, con Enzo Fiormonte e Annette Bach). La VI-VA Film gli confermò la fiducia incaricandolo di scrivere nel 1945 la colonna sonora di un film di Luigi Zampa, *L'abito nero della sposa*, su sceneggiatura di Ennio Flaiano, Mario Pannunzio e altri, protagonista Fosco Giachetti nel ruolo del cardinale Giovanni de' Medici. Quest'attività proseguì anche nel secondo dopoguerra, poiché Giorgi compose le musiche per *Genoveffa di Brabante* di Primo Zeglio (VI-VA Film, 1947) e *L'inganno della sposa* di Vittorio Vassarotti (anche noto col titolo *Ha da veni'...Don Calogero!* o *Il filo d'erba*, VI-VA Film, 1952), con Barry Fitzgerald e Tina Pica.



Fig. 4 – Piero Giorgi e la moglie Laura

Conclusioni: oltre il campanilismo, verso un recupero effettivo

I tre personaggi su cui questo articolo è incentrato hanno ottenuto in vita vasto successo e stima, influenzando in modo personale e profondo la musica del loro tempo. Tutti hanno in comune quegli aspetti che da secoli caratterizzano i musicisti marchigiani, formati in una realtà culturale antica e variegata, i cui poli di riferimento sono sempre stati la cappella musicale sacra e il teatro cittadino: eclettismo, dovuto a una formazione musicale completa in ogni ambito; capacità organizzativa; vocazione didattica; spinta etica. Ognuna di queste figure era piombata nell'oblio, completo o parziale che fosse, e un vigoroso processo di recupero musicologico, supportato dall'aiuto di enti, privati cittadini e, quando possibile, degli eredi, ha avuto il merito di riportarle all'attenzione comune.

Nel caso di Mugellini, il percorso è stato paradigmatico, in quanto è approdato a un Festival a lui intitolato, che si prefigge di presentare nel corso del tempo il repertorio compositivo e, in generale, l'operato di questo musicista. Nel caso di Liviabella, il percorso è cominciato nel migliore dei modi ma si è arenato; nel caso di Giorgi è appena, timidamente, iniziato. L'auspicio di chi scrive è che questo tipo di recupero si smarchi dalla spinta campanilistica e regionalistica che, almeno nelle sue prime fasi, lo nutre, diventando con uno sforzo comune un'acquisizione permanente e condivisa, a livello esecutivo, didattico, latamente culturale, tanto più importante in un'epoca che sembrerebbe voler fare a meno della sua memoria storica.

Stampato nel mese di Maggio 2019
presso il Centro Stampa Digitale
dell'Assemblea legislativa delle Marche

editing
Mario Carassai

ANNO XXIV - n. 286 Maggio 2019
Periodico mensile
reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269
ISBN 978 88 3280 080 7

Direttore
Antonio Mastrovincenzo

Comitato di direzione
Renato Claudio Minardi, Piero Celani,
Mirco Carloni, Boris Rapa

Direttore Responsabile
Giancarlo Galeazzi

Redazione
Piazza Cavour, 23 - Ancona - Tel. 071 2298387 - 2298596

Stampa
Centro Stampa Digitale del Consiglio Regionale delle Marche, Ancona

