

Carlo Saccone, *Il maestro sufi e la bella Cristiana*, Roma, Carocci, 2005.

Che un lettore non specialista della letteratura persiana di epoca islamica si trovi a presentare il recente volume di Carlo Saccone dedicato, come dichiara il sottotitolo, alla *Poetica della perversione nella Persia medievale*, è, crediamo, assai coerente con i propositi che animano questa raccolta di saggi. Come sin dalle prime pagine afferma l'autore, «il mio lavoro vorrebbe avere per ideali interlocutori non solo gli iranisti e islamisti di professione, ma anche studiosi e curiosi che, da diverse angolazioni, si interessano al mondo musulmano medievale» (p. 16).

Lungi dall'essere formula convenzionale, tale programmatica apertura dello studioso che cerca un pubblico non specialistico (ma non per questo generico), è voluta: pressoché l'intera sua bibliografia ne è in questo senso testimonianza. Essa risponde a un percorso intellettuale non semplice: le ricerche dello studioso, in particolare in questo volume, comunicano al lettore, in forma molto garbata, ma appunto perciò nitida, il bisogno di interrogarsi sul significato di un importante patrimonio culturale per quanti si muovono fuori del perimetro della competenza disciplinare.

Prima di venire ai temi trattati nel volume, si vorrebbe seguire Saccone nei passi iniziali della sua introduzione, quelli in cui prova a situare il suo sforzo. Va tenuto particolarmente presente che questo lavoro segue a un altro, *Viaggi e visioni di re, sufi e profeti* (Trento, Luni, 1999), che, con esso e insieme ad un ulteriore già annunciato, forma un progetto unico: un attraversamento tematologico della letteratura persiana «medievale» (il termine, che la *correctness* riterrebbe errato per il contesto islamico, viene utilizzato di proposito, come vedremo, perché ad esso non è attribuito senso negativo), che «si propone di affrontare [...] grandi temi che attraversano la sensibilità poetica e religiosa dell'ecumene arabo-latina»: «ci appare sempre più evidente che l'anima arabo-islamica e l'anima latino-cristiana non formarono nel Medioevo due entità incomunicanti» (si veda la bandella del volume).

In simile formulazione vi è a ben vedere il posizionamento di Saccone nei confronti delle non poche Introduzioni alla letteratura persiana, in Italia e più in generale in Occidente. Tra i numerosi antecedenti di quest'opera, che ha obiettivi, oltre che divulgativi, anche didattici, Saccone nomina fra l'altro Browne, Arberry, Rypka, Bertels, ma con comprensibile insistenza

menziona soprattutto i due suoi più importanti predecessori italiani, Italo Pizzi e Alessandro Bausani (ricordati insieme a Piemontese; un'altra figura, quella di Gianroberto Scarcia, si è invece collocata ad altezze metadisciplinari, con una dottrina capillare e polimorfa, tutta mobilizzata e motivata da una sensibilità storico-culturale ed estetica), rispetto ai quali vanno misurati elementi di discontinuità concettuale e metodologica, sottolineati dall'autore stesso, così come, forse ancor più interessanti, di continuità. E questa è da riscontrare ad esempio nella scelta di offrire al lettore abbondanti campioni tratti da tale letteratura, ricorrendo alle non molte traduzioni esistenti in lingua italiana a cui l'autore ha dato in anni recenti un notevole contributo con le sue versioni di alcuni splendidi testi di 'Aṭṭār, Sanā'i, Nizāmī e Ḥāfīz.

Nel concepire un manuale di letteratura, l'operazione principale (l'operazione che sta a principio) consiste nel *dare un posto* a quel preciso *oggetto*: in una immaginaria topologia dei saperi e dei regimi di discorso, dove si situa la letteratura persiana? O, per essere più drastici, qual è il posto nelle occupazioni di un contemporaneo per la letteratura persiana? Se Italo Pizzi, «progenitore dell'iranistica italiana» (ossia di quello che gli studi post-coloniali sogliono da tempo definire, con sottintesi valutativi, *orientalismo*) a partire dalla sua predilezione dei monumenti letterari persiani di epoca pre-islamica, concepisce il grande *Shāhnāme* (Libro dei re) del musulmano Firdūsi come ultimo e splendido esemplare di una tradizione epica e mitologica pre-islamica da porre bene o male in una grande parentela indo-europea, e se, come rileva Saccone, da questo impianto risultano molto evidenziate «le somiglianze e le relazioni tra la poesia persiana e la nostra nel Medioevo» (*Viaggi e visioni di re, sufi e profeti*, p. 7) diverso è l'intendimento di Alessandro Bausani. Per citare le parole che quest'ultimo impiega nella Prefazione alla sua (e di Antonio Pagliaro) *Letteratura persiana* (Milano, Sansoni, 1968): «Le storie letterarie persiane sono state soprattutto storie letterarie a carattere più o meno esclusivamente filologico: lo spazio riservato ai giudizi estetici è stato relativamente molto limitato, e tali giudizi sono stati spesso molto superficiali. A un periodo più antico, nel quale ci si è contentati di accennare alle opinioni estetiche dei letterati tradizionali locali, è seguita una tendenza ad applicare in modo troppo immediato alla letteratura persiana i canoni del nostro gusto e della nostra critica letteraria europea: i risultati in ambedue i casi, mi sembrano scarsi. Non si è ancora tentata [...] una storia dello stile e degli stili persiani che, pur tenendo conto del gusto locale e della terminologia tecnica locale, non si limiti a ripeterla, ma la riviva storicamente e all'europea...» (*ibidem*, p. 133).

La *Letteratura* di Bausani, consentanea con un modo di intendere autori e testi non più storicistico o essenzialista, bensì attento ai fenomeni dello stile e, per questa via, alla «forma interna» dei testi, è concepita per generi, per forme stilistiche, proponendo una «storia dell'evoluzione dei vari stili» (*ibidem*, p. 135), distinguendosi così da quella «antiquata, appunto contenutistica» (*ibidem*, p. 134) di Pizzi. In questo senso Bausani potrebbe essere considerato un coetaneo di studiosi come Alonso, Spitzer o Contini, non prevalentemente per una dedizione esplicita all'analisi stilistica, quanto per quella, meno evidente, tutta implicata nella sua preziosa esperienza di traduttore: tale «intimità con lo stile dei testi» agisce in Bausani appunto nel lavoro della traduzione (eccellente saggio ne è la sua «interpretazione» del *Corano*). Qui la traduzione non è intervento stru-

mentale e nemmeno libero rifacimento, ma tentativo di ascolto, attraverso gli arnesi della filologia e della linguistica, del singolare segno di alterità (storica, culturale) di un testo.

Carlo Saccone non predilige all'apparenza questa via, che passa attraverso lo scavo del singolo termine, della metrica, delle variazioni di stile, d'altronde non facile da rendere fruibile ad un lettore non specialista (e tuttavia si ha l'impressione che sarebbe una modalità oggi più che mai urgente). Il suo lavoro, come diremo tra poco, è concepito per macrotemi, ritenendo in tale maniera di rendere molto più evidente la vicinanza tra mondi che gli studi continuano a partire con troppa perentorietà. Egli si esercita così in una dilatazione della categoria di Medioevo, non più termine deteriore, ma nozione molto ospitale, secondo una riconsiderazione in cui fra l'altro opera la «Collana medievale» promossa da Mario Mancini, Luigi Milone e Francesco Zambon. Come afferma nel primo dei due volumi Saccone: «Di una storia di questo tipo, io credo, si avverte l'urgenza [...]. Al progressivo disfacimento dell'idea di un Occidente greco-latino-cristiano è subentrata già da qualche tempo la ricerca di nuove definizioni [...]. Per parte mia ho sostenuto [...] che non si tratta di allargare (tanto meno di annullare) l'*occidente*, ma di addivenire all'onesto riconoscimento che *non v'è stato un solo* occidente. La sua identificazione corrente con quello della tradizione euro-cristiana deriva dall'indubbio crescente dominio di questo *occidente* su un altro».

Il gruppo tematico intorno a cui ruota questa raccolta di saggi di Saccone è per più ragioni decisivo per chi si accosti oggi alla letteratura persiana e più in generale alla cultura islamica. Sotto la definizione di «poetica della perversione», di «estetica *bad-nâm* o "malfamata"», sono per la verità qui riunite fattispecie letterarie, spirituali o teologiche molto diverse, che sarebbe errato ridurre ad un unico piano. Se l'ormai lunga fortuna, presso il pubblico europeo, dei canzonieri di poeti come 'Umar Khayyâm, di Hâfiz (cui sono dedicate ampie porzioni del libro), oltre che di quello arabo di Abû Nuwâs, è sembrata per lungo tempo provocata da *fantasie* dell'impresa filologica ed estetica occidentale sull'oriente, capaci peraltro di condizionare con forza l'immagine che le élites di quelle culture hanno costruito delle varie tradizioni nazionali, si tratta, come suggerisce in alcuni passaggi l'autore, di riscattare siffatto patrimonio a una vulgata che ne ha non di rado limitato le potenzialità espressive.

Di tale freno sono probabilmente spie le contraddizioni che per lungo tempo gli studiosi occidentali hanno creduto di riscontrare nei singoli *corpora* poetici: effetto forse anche del ruolo stereotipato che i celebri nomi appena citati sono stati a lungo chiamati a giocare, sullo sfondo di una erudizione bene o male illuministica e liberale europea, di libertini o di epiceuri e scettici, trasgressori di una ortodossia islamica altrimenti fanatica ed opprimente (p. 112). Come afferma Saccone: «L'intellettualità e il pubblico euro-americani del XIX secolo consacrarono anzi Khayyâm e Hâfêz poeti del vino e del «libero amore» e insieme vati di uno spirituale, incomprimibile «libertinaggio», strutturalmente avverso a ogni Chiesa, a ogni dogma, a ogni irreggimentamento del pensiero. Questa forzatura o distorsione interpretativa condizionò in varia misura anche le letture, certo più equilibrate, che sono andate sviluppandosi tra gli iranisti europei nel secolo or ora concluso, comunque ancora tendenti a svalutare o ad attenuare fortemente l'aspetto religioso o mistico-religioso dei due poeti che, al contrario, è stato sempre

tenuto in primo piano – e non a torto, a mio modo di vedere – dalla tradizione critica autoctona» (p. 248).

Vale probabilmente partire proprio da quest'ultimo riferimento: l'aspetto mistico e religioso di un patrimonio che a lungo si è preferito contenere entro valori estetici. Da lì si potrà giungere alla funzione che un'etica paradossale della dissipazione riveste nella lingua del misticismo e a ciò che può dire di attuale ad un lettore contemporaneo. Se Carlo Saccone, ripercorrendo la tradizione persiana sin dalle sue fonti pre-islamiche ed arabe, con i poeti predoni ed erranti della *ġābiliyya*, prova a documentare una corrente «eterodossa» che, come parola poetica, muove non conformisticamente dall'interno stesso della cultura islamica, sarebbe tutto sommato poco interessante solamente limitarsi a concludere che l'islām, lungi dall'essere una tradizione monolitica e tendenzialmente dogmatica, offre una pluralità di volti e sfumature difficilmente comprimibile entro riduzionismi peraltro deprecabilmente fortunati. E allora, ci si provi a confrontare con tale maledizione connaturata coll'esperienza della parola. «La poesia persiana d'epoca islamica nasce dunque sotto il segno di una duplice “maledizione”, coranica e zoroastriana. Di qui la fama di *bad-nāmi* (letteralmente “cattivo nome”, come risulta dal trasparentissimo etimo), ovvero il marchio d’“infamia” che la contraddistingue sin dagli inizi» (p. 23).

La coppia che dà il titolo al libro, il maestro sufi e la bella cristiana, è riferimento a una *hekāya*, un racconto tratto dal *Manṭiq at-Ṭayr* di Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār, dove *manṭiq* potrebbe essere tradotto con «ragionamento», quello che coinvolge gli esponenti del popolo degli uccelli, convenuti in un unico luogo, per la ricerca del loro sovrano. Come ricorda Saccone, «l'*hekāya* è stata (ed è) forse la forma più congeniale al genio letterario persiano» (p. 56).

L'aneddoto in questione vede un celebre e venerato maestro sufi lasciare i suoi discepoli e partire per un viaggio, durante il quale il folle amore per una giovine fanciulla cristiana lo porta a rinnegare l'islām stesso: quasi come il maestro di scuola nell'*Angelo azzurro* di Heinrich Mann. Certo, una spedizione di suoi discepoli si dice ne provocasse poi il rinsavimento, ma ciò che più importa è lo scandalo che il suo comportamento suscita presso i discepoli: il maestro tradisce coloro che lo venerano forse proprio coerentemente con la ricerca che lo rende saggio.

C'è una immoralità necessaria alla saggezza: essa spinge il saggio a trasgredire e oltrepassare una morale superficiale, e a mettere a repentaglio le stesse forme che lo rendono riconoscibile come tale. Simile dissolutezza, in cui il soggetto perde la sua integrità, è il modo di una dedizione amorosa più estrema perché individuale e rischiosa. Di conseguenza il demonio, Iblīs, l'angelo caduto, è destinato ad assurgere in molti contesti, e nella mistica in particolare, a grande esempio di fedeltà «senza salvezza»: «se le corde poetiche di Sanā'ī vibravano più profondamente trattando il tema della rinuncia o asceti e quelle di 'Aṭṭār nel tema dell'autoannientamento, in Rumi – e, s'è visto, sin dall'inno del flauto che apre il suo *Poema dello Spirito* – le corde vibrano come non mai quando si parla d'amore. Il dramma di Iblīs è facilmente interpretabile come il dramma di ogni uomo e di ogni essere; ciascuna creatura vive nella situazione della canna strappata al suo canneto, la *separazione* è la sua norma esistenziale, l'*unione* con Dio è il suo destino. Unione e separazione: non a caso sono queste le parole-chiave non solo del *Mathnawi* di Rumi ma, forse, di tutta la mistica musulmana».

È siffatta apertura al rischio veramente singolare di ogni esperienza, per parafrasare parole dell'autore (p. 76), ad aprire tali letterature «medievali» ad una questione etica che, se così si può dire, «può apparire persino straordinariamente “moderna”» (p. 81). Ovvero tale questione proietta quelle letterature e le lingue a cui sono affidate su di uno spazio universale: «l'amato cantato da Hâfêz caratteristicamente ha potere di vita e di morte, uccide e insieme ridà la vita, fa ammalare e insieme guarisce, è crudele e sanguinario ma solo lui appaga le ansie degli amanti» (p. 216).

Non è un caso, come nota Saccone, che la mancanza di generi nella lingua persiana faccia sì che l'amato risulti di genere indefinito, né maschile né femminile: ambiguità che trasporta il gesto dell'amante oltre le stesse connotazioni di un amore troppo umano, magari omofilo (tale *topos* ha peraltro avuto tanta parte nella ricezione occidentale di queste letterature), trasgressivo di una rigida etica dei generi, per farne, attraverso la «risemantizzazione in senso mistico dei motivi *bad-nâm* (vino, efebo, empietà)» (p. 134), questione di una «scelta solitaria», senza garanzie, «contrapposta a quella comunitaria» (p. 189).

La mistica, forse ancor più vivamente della poesia, non può non essere che esperimento strettamente individuale e incomunicabile. Ricorriamo in conclusione ad un'altra *bekâya* di 'Aṭṭâr, quella che vede tutte le falene venute una notte a parlamento per inviare messi alla ricerca della candela loro amata. Tornate due falene, che erano giunte, a distanze diverse, a vedere la luce della candela, ma che solo in virtù di tale distanza falsificante avevano potuto riferire all'anziana ciò ci avevano veduto, una terza falena si levò allora in volo, ebbra di desiderio, una entrata in quel remoto castello, volò sul fuoco a passo di danza immergendovi il capo e le ali, e felice si perse nella fiamma. Quando l'anziana dell'assemblea ne ebbe notizia, quella falena aveva già il colore del fuoco. «Costei – commentò – ha veramente agito! Ma chi potrà mai conoscere ciò che ha veduto? Solo essa può saperlo, non altri» (p. 76)

Tale lacerante impossibilità che coincide con lo sforzo amoroso di comprensione e quasi di identificazione con l'*altro* pare peraltro strettamente connesso con ciò al cui servizio talvolta lo storico della letteratura e il traduttore, e qui Saccone sta in entrambi i ruoli, si mette: suo è il tentativo gravoso e tutto ipotetico di farsi intimo di una alterità culturale non rinunciando a compromettere le proprie forme ma senza perdersi, per tornare a comunicare, nella lingua nostra, ciò che di indispensabile si è esperito in quell'altro linguaggio.

[*Andrea Celli*]

*Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005.

Se la vitalità intellettuale di un magistero si misura sulla capacità di trasmettere *curiositas* – quesiti, esortazioni, suggerimenti – a generazioni distanti nel tempo, i saggi qui raccolti, dedicati da giovani studiosi alla produzione di *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, rappresentano una solida testimonianza della perdurante fecondità della lezione di Giovanni Getto, il cui invito – datato 1949! – a estendere lo studio della letteratura religiosa anche alle

«zone meno manifeste, e forse altrettanto fertili o comunque degne di essere conosciute ed illustrate», è opportunamente citato fin dalla *Premessa* come lo stimolo critico, lontano eppure attivo, all'origine del progetto di ricerca unitario nel quale i singoli contributi qui raccolti si sono riconosciuti. A rendere possibile il contatto tra generazioni lontane fra loro, e a dichiararne la consapevolezza, sono i curatori del volume, che introducono e ambientano i saggi proposti nel panorama più vasto di una lunga tradizione di studi: non a caso la *Premessa* – firmata da Maria Luisa Doglio – si chiude sul nome di Vittore Branca, un altro maestro degli studi di letteratura religiosa scomparso di recente.

L'evocazione di tale sfondo permette di verificare subito la concreta produttività scientifica dell'aggiornamento critico e metodologico che caratterizza tutti i contributi, suggerendo un confronto non solo con quanto era stato fatto, ma anche con quanto restava ancora da fare: le domande rimaste senza risposta, le indicazioni non ancora raccolte, i suggerimenti non del tutto sviluppati.

L'ampiezza della prospettiva critica nella quale s'inquadra il progetto di ricerca è confermata dalla dichiarata continuità di questi studi rispetto ad altri raccolti dagli stessi curatori nel volume *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento* (Bologna, Il Mulino, 2003), dove peraltro la messa a fuoco aveva finito col privilegiare prevalentemente la prosa dei primi secoli. Il dialogo continuo con questo imprescindibile antecedente ribadisce l'impressione del lettore di trovarsi all'interno di un laboratorio di ricerca costruttivamente impegnato nell'analisi di un settore della letteratura italiana che – nonostante le autorevoli esortazioni citate in apertura – presenta ancora vaste zone d'ombra qui illuminate in misura inevitabilmente parziale, ma senz'altro significativa. È del resto lo stesso Carlo Delcorno a indicare, in chiusura della sua *Introduzione*, le aree in cui il lavoro di scavo avrebbe bisogno di essere condotto più in profondità, a partire dalla poesia religiosa del Tre e del Quattrocento: segnalazione precisa fin nel dettaglio, che può perciò essere recepita come una promessa di un futuro lavoro in quella direzione.

Che poi questo laboratorio non rimanga chiuso in se stesso, appagato dalle notevoli competenze scientifiche presenti al suo interno, ma raccolga le informazioni offerte da una bibliografia critica aperta a contributi di carattere non solo storico, ma anche metodologico, è certificato dalla costante ricchezza delle note, dove s'impongono, fra gli altri, per la frequenza delle citazioni, i nomi di studiosi come Amedeo Quondam e Marc Föcking. Su questo sfondo di riferimento comune a tutti i saggi, i singoli interventi descrivono un percorso che, nel seguire l'arco cronologico, finisce col disegnare una precisa traiettoria di senso, – a ragion veduta rimarcata nella *Introduzione* di Delcorno – a partire dall'includibile modello petrarchesco fino ad arrivare alla maturità tormentata ed ermetica del Tasso di *Alma inferma e dolente*.

Se il contributo di Maria Cecilia Bertolani ha il merito di misurare lo spessore teologico del lessico petrarchesco nel *Triumphus Eternitatis*, documentandolo attraverso una fitta rete di rimandi a fonti bibliche e dottrinali, da Paolo ad Agostino, dall'Areopagita (scrupolosamente citato nelle traduzioni tanto di Ilduino quanto di Roberto Grossatesta) a Bonaventura, sarà in realtà proprio la densa ambivalenza della lingua di Petrarca, in bilico tra sacro e profano, a rendere così centrale e problematico il legame con un simile modello per gli autori indagati nei saggi successivi. In questo senso,



potrebbero essere estese anche ad altri autori le conclusioni alle quali perviene Francesco Ferretti, verificando sulla tassiana *Alma inferna e dolente* alcune indicazioni date da Föcking («*Rime sacre*» und die *Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Steiner, 1994), quando mette in relazione l'abolizione dell'«esperienza del petrarchismo profano rinascimentale» con il rinnovamento straniato del «programma conclusivo dei *Fragmenta*, dove lo stesso Petrarca variava e tramutava gli elementi stilistici dell'amore per Laura in carità e devozione mariana». E, del resto, anche l'analisi della conclusione dei *Triumph* proposta dalla Bertolani a ribadire il ruolo fondamentale del corpo di Laura, della sua *ri-velazione*, nell'esperienza stessa della beatitudine evocata dagli ultimi versi del poema petrarchesco. Mentre la conclusione dei *Fragmenta* – chiamata in causa, come si accennava, da Ferretti – proponeva una sostituzione dell'amor sacro all'amor profano, di Maria a Laura, nella conclusione dei *Trionfi* analizzata dalla Bertolani l'inveramento della somma felicità celestiale è materializzato e identificato nella visione della donna dopo la resurrezione («poi che avrà ripreso il suo bel velo»): in questo senso, l'accostamento del primo e dell'ultimo saggio del percorso di lettura complessivo (il saggio di Ginetta Auzzas, che, come si avrà modo di vedere meglio in seguito, occupa le pagine conclusive del libro, si situa, in un certo senso, al di fuori delle coordinate cronologiche che ordinano il volume, presentando una raccolta antologica di rime sacre provenienti da epoche diverse) provoca un corto circuito dal quale scocca la scintilla dell'inesausta energia sprigionata dal contraddittorio modello petrarchesco. «Per Petrarca [...] non si può dare un'esperienza del divino che non sia mediata», conclude persuasivamente la Bertolani, collocando una simile opzione all'interno della disputa teologica sulla visione di Dio che ebbe il suo momento culminante nel pontificato di Giovanni XXII: ma chi nel *Secretum* aveva scelto, con moderna, sofferta pervicacia, un finale che, pirandellianamente, «non conclude», poteva ben terminare il canzoniere incentrato sull'amore per Laura, «poca mortal terra caduca», con una preghiera alla Vergine e l'ascesa visionaria dei suoi *Trionfi* con la visione beatifica del corpo risorto di Laura («or che fia dunque a rivederla in cielo?»).

Non a caso, allora, Girolamo Malipiero, incontrato da Giorgio Forni nell'itinerario esegetico intrapreso verso *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, oltre a riscrivere *Vergine bella*, ritoccando alcuni inserti autobiografici in nome dell'esigenza di «figurare l'al di là del mondo negando dall'interno i materiali dell'esistenza», finisce con l'aggiungere alla sua riscrittura, in funzione di epilogo, uno strambotto nel quale lo studioso ha acutamente individuato una trasformazione dell'interrogativo finale di *RVF* 366, 121-123 e di *TE*, 143-144, in quanto delinea «all'interno del Petrarca un altro percorso, non dalla "terra" al "cielo", bensì tra "assenza" e "presenza"»: «Se così dolce sei, Virgo, in assenza / che sarà poi là su la tua presenza?». L'importanza strategica dell'ultimo dei *Fragmenta* per ogni rilettura – fissata in riscrittura – di Petrarca è confermata, del resto, anche dalla traduzione latina offerta in precedenza da Filippo Beroaldo il Vecchio, dove, osserva Forni, «i gesti minimi del traduttore» invece di ritoccare l'umano (come avrebbe fatto Malipiero) ritoccano il divino. Entrambi gli autori, comunque, finivano col rettificare, sia pure con esiti divergenti, «lo statuto ambiguo» del testo.

Sono questi i tratti salienti del paesaggio culturale delineato da Forni per inquadrare in primo piano l'esperienza poetica di Vittoria Colonna, al

cui interno il registro spirituale, rintracciato fin negli esordi, s'impone come dominante, pur attraverso modulazioni diverse. Anche in questo caso il modello petrarchesco, sempre presente, s'impone sulla scena al momento critico dello snodo cruciale tra il canzoniere in morte del marito e la raccolta di liriche spirituali: il finale già più volte ricordato del *Triumphus Eternitatis* può così essere rovesciato in una prospettiva che rifiuta e cancella la visione del corpo, in nome di una sublimazione dell'umano e dello stesso vincolo matrimoniale.

La sostanziale ambiguità della lezione petrarchesca viene invece recepita senza correzioni flagranti da Giovanni Guidiccioni, nella cui opera poetica, investigata da Angelo Alberto Piatti («*Ché tempo è di ritrarsi al vero lume*». *Moralità, spiritualità e pentimento nelle «Rime di religione» di Giovanni Guidiccioni*), il sacro non diventa mai argomento esclusivo, anche se la presenza di poesie morali e di pentimento autorizza a parlare di *Rime di religione*. Tra poesia d'amore e poesia religiosa, il tessuto connettivo che regge la raccolta va riconosciuto nello sfondo filosofico neo-platonico e nel petrarchismo linguistico, recepito attraverso la mediazione di Bembo, che non esclude peraltro echi della tradizione lirica duecentesca. Un dato, questo, coerente con la letterarietà consapevole e costante che caratterizza il canzoniere di Guidiccioni dove, sostiene Piatti, anche nelle poesie di argomento morale e religioso, «l'unica voce che promana dai versi è quella del poeta, certo non del chierico».

A un generico codice petrarchesco-bembesco rimane invece sostanzialmente estraneo Giovanni Agostino Caccia con le sue *Rime spirituali*, secondo quanto sostiene Luisella Giachino (*Le «Rime spirituali» di Giovanni Agostino Caccia*), riprendendo un giudizio analogo pronunciato da Quondam a proposito delle *Rime cristiane* del Contile. Pure, la stessa studiosa segnala più di una ripresa di elementi lessicali dei *Fragmenta*, attraverso la tecnica neutra dell'intarsio o magari, più tendenziosamente, in chiave palinodica, mediante un processo di spiritualizzazione che traduce le immagini dell'amor profano nei simboli sacri della religione (così, segnala la Giachino, l'alloro evocato dal celebre *Arbor vittoriosa triumphale* può diventare la croce appellata «arbores sempre verde, arbor vitale»). E altri echi petrarcheschi può forse suscitare la lettura del sonetto *L'alto Calvario, dove l'uomo e Dio*, per il quale la studiosa cita molto opportunamente Vittoria Colonna (*Rime*, 142, vv. 5-7 e 9), ma che sembra anche dichiarare e amplificare il senso del congedo di una celeberrima sestina petrarchesca (*RVF*, 142, vv. 37-39) – ambientata già dal Daniello nel clima penitenziale della settimana santa –, dove pure veniva suggerita *in extremis* una sostituzione del sacro al profano, del Golgota ad altri, profani «poggi», della corona di spine ad altre frondi, dei rami della croce a quelli di altri alberi. La ricerca di «una via autonoma di poesia spirituale» da parte di questo poeta «profondamente extravagante rispetto alla linea del petrarchismo» risulta, grazie alla precisa analisi della Giachino, tanto più interessante in quanto la sua lingua continua a prelevare dal registro comico e burlesco a lui familiare – per la sua di poco anteriore produzione satirica – molti termini popolari e plebei.

Scala invece dal versante opposto i vertici della poesia religiosa il «genere eroico di specie cristiana» che Tasso, nel *Cataneo, ovvero de gli idoli*, identifica con i salmi e gli inni della Chiesa romana e che poi sperimenta, secondo la convincente ipotesi di Francesco Ferretti (*Fuggendo Saturno. Note sulla canzone «Alma inferma e dolente» di Torquato Tasso*), nella canzone *Alma*



*inferma e dolente*. La «ricognizione delle strategie retoriche e simboliche dirette a un lettore di tipo ascetico», ma anche «erudito e sapiente», stimolata e sorretta dai contributi critici e metodologici del già citato Föcking e di Erminia Ardissino, individua i principali tratti distintivi della sintassi e della *dispositio* della canzone, dalla vocazione asindetica del «parlar disgiunto» alla «frammentazione penitenziale del pensiero», che deve ricomporre la scena disarticolata della Crocifissione, dalla oscurità semantica di origine sapienziale alle «dissimili similitudini» che corteggiano, con straniante inadeguatezza, l'espressione del divino. La coraggiosa analisi testuale denuncia e affronta di petto la complessità della canzone, il carattere mai scontato – e a volte ancora ostico – delle scelte attuate, dal difficile equilibrio metrico tra *gravitas* e piacevolezza al rapporto sempre teso – e a volte, forse, polemico – col modello petrarchesco, per il quale Ferretti cita come precedente Gabriele Fiamma, senza dimenticare la melica sacra di Angelo Grillo, non per nulla complementare alla sua poesia erotica. L'agonismo ermeneutico di Ferretti non rinuncia a misurarsi con la densa oscurità del testo che deriva, secondo una opportuna citazione dalle giovanili *Considerazioni sopra tre canzoni di G.B. Pigna*, non «da mala espressione, ma da profondità di pensieri», e arriva in questo modo a mettere a fuoco l'antinomia «malinconia *versus* Croce» all'origine della Canzone – e, ovviamente, non solo di questa – e il rischio, consapevole, di un *trobar clus* che rasenta l'afasia.

Se, come si è visto, il complesso problema del rapporto col modello petrarchesco offre al lettore un filo conduttore per attraversare il volume, farne l'unica chiave di lettura significherebbe rinunciare a varcare molte delle porte spalancate da questi saggi. Basti pensare al rilievo col quale s'impone la figura di Bernardino Ochino in alcuni di questi contributi, da quello di Forni su Vittoria Colonna a quello di Piatti su Giovanni Guidiccioni. O, ancora, all'*imitatio Mariae* alla quale Forni riconduce l'esperienza poetica della Colonna, fino a riconoscere in quell'archetipo sacro lo stesso «principio generativo del discorso spirituale».

Per non parlare dei saggi che l'uso esclusivo di una simile chiave di lettura finirebbe col trascurare, come quello di Silvia Serventi che esamina con nitida perizia filologica alcune *Laudi attribuite a Caterina Vigni*, prendendo le mosse dal laudario del monastero del *Corpus Domini* bolognese, da collegare alle grandi raccolte quattrocentesche per la diffusa notorietà della maggior parte dei testi compresi, tra i quali risultano dominanti i componimenti di Jacopone da Todi e di Leonardo Giustiniani. D'altronde, se il primo è stato fatto oggetto di una riscrittura in alcune laudi di Caterina, anche per il secondo è possibile indicare dei punti in comune con l'esperienza della santa, tanto che a quest'ultima hanno potuto essere attribuiti due componimenti presenti nei più autorevoli codici che raccolgono le laudi del veneziano. Tra questioni di attribuzione e *topoi* agiografici, varianti e aggiunte che intervengono sul tessuto metrico e compositivo, la Serventi affronta molti dei problemi filologici e critici posti dalle «botteghe della poesia» quattrocentesche, arrivando a proporre un'accurata edizione delle due laudi *Anima benedecta* e *Ciascun amante*.

Chiude il volume un saggio di Ginetta Auzzas (*Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali*) che esplora il terreno delle compilazioni antologiche di poesia religiosa in ambito veneto, avvalendosi degli strumenti bibliografici esistenti, a partire da un pionieristico contributo di Amedeo Quondam (in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Mode-

na-Ferrara, Panini, 1991) per arrivare ai più aggiornati cataloghi elettronici di alcune biblioteche. In un ambiente veneto che risulta, fin dai primi dati quantitativi offerti dalla studiosa, particolarmente prolifico in questo settore, compare, tra il 1550 e il 1552, presso la libreria veneziana Al segno della Speranza, la miscellanea di rime spirituali descritta nel saggio. La scansione di tipo metrico in base alla quale nel primo volume sono raccolti sonetti, nel secondo canzoni e altri metri (ballate e madrigali), nel terzo laudi e poesia popolare, è accompagnata da un criterio, meno rigoroso, di tipo cronologico, che riunisce nel primo libro autori moderni contemporanei e nel terzo opere più lontane nel tempo (meno facilmente definibile, in questo senso, la fisionomia del secondo volume). L'assenza del paratesto e la scarsità di informazioni relative allo stampatore rendono più arduo il tentativo della Auzzas di ricostruire il progetto ispiratore alla base della raccolta, anche se lo sfondo di riferimento – e anche, in misura significativa, il serbatoio dal quale sono attinti i testi – è rappresentato dalle miscellanee di rime venete che videro la luce negli anni immediatamente precedenti, nate dall'incontro tra esigenze di tipo commerciale e scelte di carattere culturale. Se alcuni elementi possono addirittura fare pensare a un'edizione pirata, la cospicuità della selezione proposta di poeti moderni nel primo volume e l'ordinamento del *Libro terzo*, dove assumono un particolare rilievo figure egemoni della produzione laudistica come Giustinian e Benivieni, lasciano aperta l'ipotesi della presenza di un consapevole disegno culturale.

Descrivendo nella sua materialità il processo di assemblaggio delle miscellanee, il saggio di Ginetta Auzzas introduce, in coda al volume, una prospettiva attenta ai meccanismi concreti della produzione libraria, arricchendo di un altro approccio al testo il già variegato ventaglio di opzioni metodologiche sfoggiato dal volume, tra filologia e commento, ricostruzione storica e analisi lessicale, ricerca delle fonti teologiche e discussione dei rapporti con la tradizione letteraria, in una interrogazione continua dei testi indagati che non può non confermare la fiducia espressa da Maria Luisa Doglio nella sua Premessa: «i libri che sono creazioni dell'anima continuano a parlare non soltanto tra di loro e forse non soltanto ai vivi».

[Beatrice Stasi]

Maria Pia Ellero, *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 2005.

Con il suo recente saggio la Ellero, studiosa di attestata competenza su argomenti bruniani, torna ad occuparsi del Nolano; il suo studio ruota attorno ai tre poli variamente esaminati ed esplorati da Bruno, ossia pittura, filosofia e poesia: il pittore, avverte l'Autrice fin dall'*Introduzione*, è «metafora della fantasia, che dipinge la mente di infinite forme»; il filosofo, d'altro canto, «rappresenta l'intelletto, che proietta il contenuto cognitivo» delle immagini elaborate dalla fantasia in un «eterno presente»; il poeta, infine, simboleggia la «facoltà cogitativa», che rende fruibili alla memoria «le specie sensibili riflesse dalla fantasia» (p. 10). La pittura e la poesia vengono, dunque, impiegati da Bruno come «specchi della natura, ma specchi vedenti» poiché riflettono il reale, nel momento stesso in cui lo riformulano e lo ridescrivono (p. 11).

La Ellero, nel primo dei nuclei tematici che informano il suo saggio, esamina l'estetica e la retorica di Bruno, centrando l'attenzione in particolare su un tema poco esplorato quale il legame tra concezione del bello, dell'arte, della letteratura e capacità persuasiva della magia – nel comune alveo costituito dalla retorica, intesa come arte della mozione degli affetti (p. 55). Nel solco della polemica anticlassicistica del secondo Cinquecento, Bruno porta avanti una concezione di *ars imitatio naturae* basata non sull'uniformità – si pensi, di converso, alle pagine del *Galateo* che additano la singolarità come ideale estetico e comportamentale – bensì sulla varietà, intesa come «carattere strutturale dell'esperienza estetica» (p. 41), che rifiuta il compito dell'«edificazione morale» o della «divulgazione di dottrine filosofiche» in favore della «mobilitazione delle passioni» (p. 37). Del resto, «per avvincere e affascinare», tanto il mago quanto l'oratore agiscono «sulle innumerevoli differenze che articolano l'unità dell'universo» (p. 64). Una simile concezione si riflette anche sulla fruizione della bellezza, fondata su quella che l'Autrice codifica, in termini jaussiani, come «un'estetica incentrata sulla ricezione», poiché la bellezza «non risiede in una serie di proprietà oggettive» (p. 46). Di conseguenza, cade l'idea ficiniana di bellezza come splendore, che manifesta visibilmente il divino: «le infinite forme di bellezza sensibile» sono, piuttosto, «ombre, indizi effimeri e particolari della bellezza assoluta ed eterna» (p. 39). Il centro dell'esperienza estetica si sposta, così, «dall'oggetto artistico al lavoro dell'artefice»: lo spettatore resta affascinato non dall'opera in quanto tale, ma piuttosto dall'«*ingenium* dell'artista, del quale l'opera è espressione» (p. 47). In quest'ambito si colloca la peculiare concezione bruniana della poesia, che non è una tecnica basata su regole codificate, ma piuttosto «un sapere, non verbalizzabile e non articolabile in nozioni» in quanto «definito dal *furor*», dall'entusiasmo (p. 50). Ed è precisamente l'entusiasmo ad avvicinare in modo inatteso poesia e magia: la poesia dettata dal furore è, come la magia, «capacità di sperimentare nuove e infinite forme di espressione» al di fuori del linguaggio convenzionale, il che apre, al poeta come al mago, «infinite possibilità operative sull'uomo e sulla natura» (p. 51).

In questo contesto, l'*Artificium perorandi* – elaborato in Germania con il *De magia* e il *De vinculis* – è studiato dalla Ellero alla luce del nesso tra mnemotecnica, retorica e magia. Testo di polemica antiumanistica (p. 58), l'*Artificium* elabora delle vere e proprie «macchine retoriche», dei diagrammi che fungono da «modelli generativi di formulazioni linguistiche incomputabili e perciò senza nome»: questi modelli operano «come procedure di scoperta» che permettono, a chi sa servirsene, di produrre sempre nuove immagini e dunque di «dominare ciò che sarebbe altrimenti incontrollabile» (p. 60). Da questo scaturisce l'idea, presente nel *De vinculis*, del discorso persuasivo ad uso politico come discorso in cui non sono le *rationes* a convincere l'uditorio – poiché l'evidenza dell'argomentazione può convincere ma non vincere emotivamente i destinatari (p. 68) – quanto il piacere estetico, finanche relativo al «corpo fonico delle parole», a «modificare l'orizzonte delle coscienze» (p. 65): in particolare, Bruno pone l'accento sulla distinzione tra «ciò che è bello secondo ragione, e perciò tale agli occhi di ogni uomo» e ciò che «è bello per consuetudine, e perciò piacevole solo per un uditorio particolare», distinzione che risulta essenziale in una prospettiva civile o politica (p. 71).

La realizzazione dell'*imitatio naturae* nei primi cinque *Dialoghi italiani* sostanzia il percorso dei capitoli terzo e quarto. In particolare, il terzo capi-

tolo si sofferma sullo «sterile banchetto» presentato teatralmente nella *Cena de le Ceneri* (p. 76), ripercorrendo con particolare attenzione il sistema dei personaggi. Rileva la Ellero con singolare acume che Teofilo-Bruno e Smitho dipanano la loro conversazione sull'ipotesi copernicana in una «meravigliosa acontestualità» che «rappresenta la conversazione degli uomini», allorché il pedante Prudenzio e l'arguto servo Frulla provengono «da un universo letterario – la commedia – diverso dal dialogo», dunque «hanno una storia pre-testuale che la *Cena* rende pertinente» (p. 79). Si legge, d'altronde, nello *Spaccio della bestia trionfante*: «questi son dialoghi, dove sono interlocutori gli quali fanno la lor voce»; conseguentemente, nei *Dialoghi italiani* i personaggi affermano la verità più adatta alla loro voce, non necessariamente una verità assoluta (p. 82) – la qual affermazione permetteva al filosofo nolano di farsi scudo della presunta autonomia dei suoi personaggi. Quando, nel *De la causa*, Bruno esamina le ragioni della pessima accoglienza riservata alla sua *Cena*, egli si rivolge ad un'immagine tradizionale quale il convivio della sapienza con un riferimento non tradizionale «alla non-funzionalità alimentare», ossia all'impossibilità di far confluire «l'infinita pienezza del reale» in un modello di rappresentazione «non variegato dalla convergenza dei contrari» (p. 86).

«La mancata chiusura della *Cabala*, la pluralità di voci dello *Spaccio*, l'«anticonvito» della *Cena*» rimarcano proprio la «tensione interna tra i vari livelli di discorso» che afferiscono al genere letterario del dialogo, nella personale versione che Bruno dà di tale genere, orientato verso la varietà della contingenza storica piuttosto che verso l'universale della letteratura (p. 93). *L'ut pictura poësis* si configura, dunque, nei *Dialoghi* di Bruno, come irrepresentabilità «del principio unitario» che «unifica tutti i livelli del reale» (p. 98) e si volge, di contro, alla resa del dettaglio: scrittura e pittura sono entrambe caratterizzate, secondo il Nolano, da «varietà» e «pienezza», poiché sono i particolari, pur «non immediatamente riferibili al “ritratto dell'istoria”», a rendere la «proliferazione infinita delle forme» (p. 102). Le immagini «fissano l'accidentale» e permettono al fruitore dell'opera d'arte di «orientarsi nel dominio instabile dei sensi, senza essere travolto dalla metamorfosi inesauribile delle cose»: è questo il motivo per cui, nella *Cena delle Ceneri*, il comico inerente all'accidentale ostacola lo svolgimento del discorso filosofico e così conferisce rilevanza cognitiva alle «minuzzarie» (p. 105). Rileva la studiosa che Bruno ricorre alle immagini del seme, dell'osso, del Sileno per descrivere la struttura dei suoi dialoghi: tali metafore «delineano una dissimmetria tra il valore della lettera e quello del senso» e implicano «strategie di scrittura» che presuppongono un lettore in grado di esercitare una comprensione rispondente, «riducendo lo scarto che marca il rapporto tra le due facce del segno» (p. 106). Ecco, dunque, che la metafora del banchetto di sapienza rimanda, oltre che «ai diversi livelli di comprensione del senso», anche a «diverse forme di fruizione del piacere del testo», assegnando al lettore un ruolo attivo decisamente innovativo (p. 111).

La trasformazione delle forme della rappresentazione e del canone delle forme mimetiche negli *Eroici furori* è esaminata nella parte conclusiva dello studio della Ellero. Diversamente dal sapiente, che «accetta la legge della mutazione e la distruzione dei singoli», Bruno delinea in quest'opera la figura del furioso come colui che «si sforza di rendersi immortale preservando il proprio nucleo di individualità»: egli cerca di sottrarsi «alla legge del tempo cui sono soggetti gli individui e le istituzioni» mirando all'unità e alla verità

assolute (p. 114). Nei *Furori*, Bruno conferisce notevole risalto alla «poesia come esperienza», perché la poesia non si limita ad essere «la forma del discorso che descrive l'esperienza del *furor*», ma anzi è «una componente strutturale di quell'esperienza», che distingue nettamente il canzoniere dei *Furori* dal canone della lirica d'amore (p. 119). È questo il motivo per cui l'Autrice individua la cifra distintiva di tale scritto bruniano nella critica al petrarchismo, specie all'interpretazione bembiana, la quale di fatto accordava una «perenne validità estetica» alle sole opere che riscrivevano il modello (p. 115): il petrarchismo, dunque, che non imita la naturale *varietas*, «scava un solco tra parola e cosa, discorso e natura» (p. 117). La «consuetudine linguistica della lirica» fissata dall'autorità di Petrarca evolve invece, nella versione del Nolano, da «espressione ideale e selettiva di un canone di bellezza» a «riproduzione speculare e non selettiva di un uso empirico» – non per caso, nei *Furori* si legge che quel poema riproduce «l'ordinario modo di parlare» e le «similitudini più accomodate a gli sensi communi, che ordinariamente fanno gli accorti amanti» (p. 128).

La lingua del canone letterario esprime l'impossibilità della *reductio ad unum* delle forme del discorso, forme che corrispondono non solo «ai generi definiti dell'ingegno», ma anche «all'indeterminatezza delle specie e all'infinita moltitudine degli individui» (p. 134). Nel tentativo di coniugare *res* e *verba* senza alterare l'incommensurabile unicità delle cose, la lingua dei poeti si presenta come l'unico linguaggio realistico possibile (p. 135). Nello *Spaccio della bestia trionfante*, Bruno appare interessato alla ricezione dei testi poetici, più che alla loro referenza, e dà maggior risalto al ruolo della poesia nella mozione degli affetti – il che la avvicina alla musica – e al rapporto tra poesia e vaticinio, «attraverso il quale gli uomini ascoltano la voce degli dèi» (p. 138). La poesia, in quanto «espressione immediata del *furor*», rende presente la luce divina «perché dà voce e forma a un processo di riorganizzazione della mente che slancia l'uomo sulle tracce dell'Uno» (p. 141).

La struttura degli *Eroici furori*, su cui si concentra particolarmente l'ultimo capitolo dello studio, è basata sulla «costruzione della sinonimia»: attraverso l'autocommento, Bruno trascodifica il linguaggio del poeta, che si esprime attraverso sonetti ed emblemi, nel linguaggio del dialogo filosofico, riconducendo alla stessa matrice concettuale l'espressione allegorica dei differenti generi letterari cui Bruno fa ricorso (p. 140). Interessante, inoltre, rilevare l'evoluzione subita dal tema del ritratto. Se nell'*Explicatio triginta sigillorum* il ritratto era assimilato alla capacità della fantasia di «rispecchiare e descrivere il reale», nei *Furori* il ritratto è legato alla memoria, la quale ha precisamente la funzione di arrestare «lo scorrere delle metamorfosi naturali riprodotto dalla fantasia», fissandone l'immagine nella dimensione di un eterno presente (p. 142). Tuttavia, è impossibile pensare che in un essere, come l'uomo, soggetto a continue variazioni, possa imprimersi il ritratto immutabile della verità: il furioso, dunque, si rivolge all'«eterno presente del ritratto interiore», che lo rende «insensibile agli stimoli delle immagini incostanti della fantasia» (p. 143). Il ritratto dell'amata «riorganizza lo spazio interiore», indirizzando l'anima dell'amante verso «una continua ricerca» che porta finalmente il furioso ad una «privazione di senso», condizione che mette il furioso al riparo «dal divenire dei corpi e dal variare degli oggetti del desiderio» (p. 144). In definitiva, ciò che induce il furioso ad approssimarsi alla verità della «Monade-natura» non è una «forma della rappresentazio-

ne», quale appunto il ritratto, ma «una forma dell'esperienza» che il ritratto induce a compiere (p. 146).

L'acribia filologica e metodologica della Ellero, dipanando lo svolgersi spesso intricato del pensiero bruniano, permette di riscoprire un Giordano Bruno non più solo concentrato sulla scrittura della magia – ossia sulla composizione di opere dal contenuto che è difficile definire 'magico' secondo l'accezione contemporanea del termine – ma interessato alla dimensione politica della parola, alla sua *praxis*, come mezzo magico di persuasione.

[Stefania De Toma]

Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

Un presupposto essenziale di ogni guerra, e specialmente di una guerra coloniale, sembra consistere innanzitutto in un adeguato supporto ideologico indirizzato non soltanto a incoraggiare le truppe al fronte, ma anche a rinsaldare il patto sociale sul territorio nazionale. Non che le vittime della guerra passino in secondo piano. Si tratta anzi di fornire a chi compie le azioni belliche e a chi le appoggia le giustificazioni meno problematiche alle efferatezze praticate contro il nemico, che travalicano spesso ogni limite dell'umano e che in clima di pace sarebbe difficile compiere con altrettanta naturalezza. Da questo punto di vista, nella storiografia europea risulta variamente documentata la violenza di eserciti consistenti impegnati in imprese coloniali significative e di pesante impatto geopolitico. Mentre diventa certamente meno facile fare i conti con la storia quando sul sostanziale fallimento della propria impresa coloniale si è costruito il mito consolatorio della bonomia e della giovialità: è, si capisce, il caso dell'imperialismo nostrano, mancato ma non troppo e velato dal mito del «bono italiano», del soldato pacifico e pacificatore in missione civilizzatrice. Quel «mito duro a morire» della differenza italiana rispetto alla violenza dell'imperialismo inglese o francese è ora riesaminato criticamente nell'ultimo lavoro di Angelo Del Boca, uno fra i più acuti storici del colonialismo italiano che in questi anni ha tentato di illuminare le pagine meno edificanti della nostra storia recente. Nell'intento di smascherare l'immagine retrospettiva e falsificante degli «italiani, brava gente», Del Boca ha inteso fondarsi in primo luogo su una documentazione ampia e rigorosa e su una struttura storico-narrativa audace e persuasiva. L'enorme mole di testimonianze di cui l'autore si è servito per documentare questa rassegna dei crimini compiuti in nome della civilizzazione è rimasta per lo più inedita fino a pochi anni fa e non solo ha fornito nuove informazioni su episodi oscuri, ma ha consentito anche di accertare la falsità dei bollettini ufficiali e la reale portata (anche quantitativa) di episodi già noti. Sullo sfondo delle narrazioni elaborate da politici, militari e giornalisti dell'epoca, si delineano così, con pochissime eccezioni, i contorni dei meccanismi di riscrittura del reale messi in atto dai testimoni interessati, mentre emergono le omissioni e i silenzi su quanto non era possibile riscrivere. Si tratta, come è evidente, di una pratica censoria che lascia emergere, da parte di chi si rendeva responsabile di violenze d'ogni genere, la consapevolezza della brutalità del proprio agire; e insieme la volontà, da parte di chi era a conoscenza di



quanto accadeva, di contribuire a costruire un immaginario falsato e consolatorio del colonialismo italiano.

Sul piano della struttura narrativa, per mediare l'impatto certamente non facile sul lettore di questa informatissima ricostruzione, l'autore sembra mettere in atto almeno due strategie. Una squisitamente formale che attinge all'esperienza giovanile di Del Boca come narratore neorealista e che lascia emergere i tratti di una scrittura appassionata e partecipe. L'altra, esplicitamente politica, orientata fin dalle prime pagine sia nella direzione dello smascheramento, attraverso fatti e testimonianze, dei meccanismi di costruzione dell'immaginario, sia nella direzione dell'accorpamento di esperienze apparentemente lontane considerate come tappe di un progetto unitario di costruzione dell'italiano nuovo. Inaugurano infatti la ricerca di Del Boca i giudizi nient'affatto benevoli che dal Settecento i viaggiatori stranieri e gli intellettuali italiani hanno dato sul nostro paese (da Montesquieu a Leopardi, da Goethe a Pisacane): sono valutazioni che, se in molti casi appaiono non meno ideologiche e superficiali nell'analisi impietosa di una situazione comunque complessa, mostrano però con tutta evidenza l'urgenza, espressa da D'Azeglio, ma generalmente sentita al compimento del processo risorgimentale, di «fare gli italiani»: di costruire, cioè, un'identità nuova e opposta a quella vulgata in epoca preunitaria, attraverso tutti gli strumenti a disposizione in ambito culturale. A cominciare dagli *exempla* educativi veicolati dalla nuova scuola della riforma Casati (si pensi a De Amicis), per arrivare all'organizzazione delle forze armate e all'uso della guerra come strumenti di ricompattamento e coesione patriottica elaborati dall'ideologia interventista e messi in atto durante il ventennio fascista. In questo senso, ed è certo questa l'opzione storiografica più interessante che sta alle spalle dell'analisi di Del Boca, nel riesaminare le tappe principali del processo di costruzione dell'italiano nuovo all'indomani della vicenda risorgimentale, il fascismo non può considerarsi dunque un momento di rottura, ma si dispone al contrario in continuità con le strategie ideologico-repressive messe in opera dai governi della Destra e della Sinistra storica. Non solo perché la disastrosa vicenda del colonialismo italiano comincia ufficialmente nel 1885, nell'Italia sabauda da poco unificata, ma anche perché essa si inaugura una ventina d'anni prima con la «guerra al brigantaggio» che, sostiene Del Boca, «fu anche una guerra di tipo coloniale, che anticipò, per le inaudite violenze e il disprezzo per gli avversari, quelle poi combattute in Africa» (p. 57).

L'impegno di Del Boca sta dunque nel coraggio di fare i conti con se stessi e con la propria storia prendendo le distanze dalle preoccupazioni autoassolutorie che già all'indomani della caduta del fascismo hanno consentito, ad esempio, a molti storici anche autorevoli di sottolineare la presunta differenza italiana di fronte alla violenza nazista. Basterebbe, per intenderci, segnalare fra gli altri numerosi casi forniti dall'autore, il caso «del penitenziario di Nocera che, per le condizioni disumane in cui vivevano i carcerati, è diventato il simbolo dell'oppressione coloniale italiana» (p. 80). Costruito nel 1887, durante la prima delle nostre imprese fuori dai confini nazionali, ospitò per lo più prigionieri politici e restò attivo per cinquantaquattro anni fra le pieghe nascoste di una missione civilizzatrice. Oppure si dovrebbe ricordare la deportazione dall'altipiano cirenaico fra il luglio e il dicembre del 1930 di 100.000 libici (la metà della popolazione) «in grande maggioranza donne, bambini e vecchi» (p. 177), avviati ai campi di concentramento del sud del paese. Per questi e per altri episodi l'autore

chiama in causa la violenza dei campi di sterminio con esplicito riferimento ad Auschwitz e a una violenza razziale che non lascia più spazio a nessuno stereotipo consolatorio.

Vero è che, nel lungo elenco di efferatezze compiute nel nome della civilizzazione, si scorge insieme il ritratto di classi dirigenti prive di ogni capacità di guardare al di là di un guadagno immediato in termini economici e politici, ottenuto per lo più a spese di masse considerate subumane. Sia che si trattasse delle masse indigene oppresse in Africa, sia che si trattasse dei soldati mandati a morire nell'enorme mattatoio della prima guerra mondiale, chi aveva in mano il potere ha avuto tutto l'agio di deciderne la vita o la morte, la salvezza, la tortura o lo sterminio a seconda della necessità, della vendetta o dell'umore del momento. Emergono, fra le altre, la personalità ottusa e disumana di Cadorna (che da solo manda a morire un milione e mezzo di uomini sulle rive dell'Isonzo) e l'ambizione violenta e forsennata di Graziani e Badoglio «indifferenti alle sofferenze delle popolazioni libiche, che ostentatamente disprezzavano» (p. 174). Ma anche il cieco opportunismo dei soldati pronti ad approfittare di una momentanea posizione di superiorità sull'avversario e della scusa abituale degli ordini superiori per depredare, rubare, violentare senza timore. Acquistano nuova luce, in questa prospettiva, le vicende jugoslave sulle quali Del Boca mantiene una posizione equilibrata cercando di tenere conto delle responsabilità del fascismo italiano a monte della violenta rappresaglia delle foibe e optando per una lettura comune della storia che tenga conto delle violenze emerse all'interno di entrambi i fronti.

È difficile naturalmente leggere questo libro senza proiettare sul presente quanto vi si descrive. È difficile cioè, non pensare, quando si legge dell'uso indiscriminato dell'iprite nel 1935 sulle popolazioni civili dell'Etiopia, all'uso del napalm in Vietnam o, più recentemente, in Iraq. Allo stesso modo, viene spontaneo pensare ad Abu Grahib di fronte alla documentazione fotografica delle forche in funzione deterrente o, peggio, gaudente e cameratesca nella Libia del 1913 e ad Addis Abeba nel 1936. Anche la vecchia retorica marziale deamicisiana sembra ritornare oggi aggiornata alle esigenze attuali delle missioni di pace. Tuttavia, proprio il capitolo finale, delineando il percorso di costituzione dell'identità italiana negli ultimi cinquant'anni, nell'urgenza di stabilire ancora una volta le linee di continuità dei processi storici, finisce per ridimensionare una riflessione complessiva sui rapporti di potere nel contesto bellico e coloniale, subordinandoli ai meccanismi della politica nazionale. Costringendosi alla contraddizione sostanziale di sminuire la gravità delle torture perpetrate in Somalia nel 1993 o di tacere dell'imbarazzato silenzio dell'esercito e dello stato sulla morte, presumibilmente legata all'uso di uranio impoverito, di numerosi reduci dell'ultima guerra nei Balcani, si rischia invece di reinnescare quegli stessi meccanismi autoassolutori che nelle trecento pagine precedenti Del Boca ha così coraggiosamente cercato di rimettere in discussione. Se è indubbiamente vero, infatti, che l'identità italiana è oggi pericolosamente definita intorno alle categorie spersonalizzanti del mercato e del consumo, non si può d'altra parte non tenere conto che il problema non è solo italiano, ma si pone ancor più pericolosamente per tutto l'occidente. Né si può trascurare, sul piano culturale ma anche economico e militare, il ruolo svolto in questa direzione dagli Stati Uniti e dalle grandi potenze europee. In questo senso e di là dalla coazione a ridurre la politica alle parole d'ordine imposte dall'interno dell'arco parlamentare, sarebbe sta-

to piuttosto il caso di porre in questione i dispositivi e le relazioni di potere (il potere dell'esercito piemontese sulle popolazioni del sud Italia durante la «guerra al brigantaggio»; il potere di Cadorna sul suo esercito; il potere dei coloni sugli indigeni) nel loro darsi complessivo, oggi come ieri.

[Antonio Schiavulli]

Carl Schmitt, *Un giurista di fronte a se stesso. Saggi e interviste*, a cura di Giorgio Agamben, Venezia, Neri Pozza, 2006.

Il problema ermeneutico e politico della «decifrazione di quelle figure» che come quella del giurista nazionalsocialista Schmitt sono «nascoste», può rivelarsi soltanto se oltre alla fissazione dell'«immagine abbastanza a lungo» (p. 7) si riesce anche a vedere l'impressione che la figura desta su chi guarda. Il vero profilo che Agamben cerca di ritrarre è per così dire un profilo riflesso, cioè quello che di Schmitt riverbera la prassi giuridico-politica delle democrazie odierne, le quali hanno recepito a tal punto l'analisi schmittiana da occultarla «perché le verità che [...] enuncia sono troppo sgradevoli» (p. 20). Anche il tentativo di autodifesa di Schmitt attraverso la figura del «mito delle situazioni irrisolte», cioè il Benito Cereno di Melville, e quella dell'«irresponsabilità colpevole o incolpevole responsabilità», cioè l'Epimeteo cristiano-paolino, sono riprese e utilizzate da Agamben non per riproporre «facili prese di distanza» né «altrettanto stolide esaltazioni» (p. 8), ma perché si tratta di rappresentazioni sospese e irrisolte di Schmitt che possono sciogliere almeno in parte la loro contraddizione se applicate a quello che avviene nella politica di questi anni. Per esempio, Agamben vede dispiegarsi la categoria schmittiana di «rivoluzione legale» – prassi attraverso la quale il fascismo e il nazismo sono arrivati al potere – nella procedura di approvazione della costituzione europea: «una nuova costituzione non può essere insediata attraverso accordi “legali” fra governi, ma deve passare attraverso una fase costituente. Un nuovo potere costituito senza un potere costituente può essere legale, ma non legittimo» (p. 18).

Gli scritti raccolti in *Un giurista davanti a se stesso. Saggi e interviste*, e in particolare l'ultimo, il famigerato *Stato, movimento e popolo* (1933; trad. it. di Delio Cantimori del 1942), non hanno soltanto importanza documentaria, ma costituiscono quel rimando occulto dello sviluppo di una sempre più stringente «biopolitica» e di un sempre più normale «stato di eccezione», argomenti che proprio il curatore ha studiato intensamente. Nonostante la complessità interpretativa e la sconsolante attualità di questi scritti, Schmitt non viene riscattato. Agamben suggerisce che proprio una lettura più attenta del mito melvilleiano di Benito Cereno avrebbe dovuto suggerire al giurista che il tentativo di conciliare legalità e stato di eccezione «non poteva che rivelarsi alla fine fallimentare. [...] Il vero Fürher della nave dello *ius publicum europaeum* nella sua fase estrema è la morte» (p. 28). Proporre questi *Saggi e interviste* costituisce allora soprattutto un invito a riscattarci dalla vigenza politica delle tremende verità schmittiane e a salvarci dal loro possibile esito.

A chi fosse più interessato al profilo diretto di Schmitt che al riverbero inquietante delle sue categorie sull'attualità politica e soprattutto a capire dove la scienza giuridica non si separa dall'ideologia, anche ben oltre il

periodo nazista, si suggerisce di fare attenzione soprattutto alla conferenza spagnola *L'ordinamento del mondo dopo la Seconda guerra mondiale* (1962, pp. 217-247). E ciò proprio perché la Spagna – franchista al momento dell'intervento schmittiano – vive una dimensione che la tiene relativamente fuori dalle principali direttrici di svolgimento del dopoguerra e per questo dovrebbe costituire la dimensione politica più confacente alla scientificità dello studioso. E tuttavia anche nell'«eccezione» spagnola sembra profilarsi la reiterazione dello stesso fallimento del pensiero schmittiano, dello stesso esito mortifero al quale Agamben allude a proposito di *Stato, movimento e popolo*.

[Mario Pacioni]