

# Contesti, forme e riflessi della censura

Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo

a cura di

Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi





Collana Convegni 50

STUDI UMANISTICI  
Serie Philologica

# Contesti, forme e riflessi della censura

Creazione, ricezione e canoni culturali  
tra XVI e XX secolo

*a cura di*

*Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Il volume è pubblicato con il contributo del dottorato di Italianistica,  
Dipartimento di Lettere e Culture moderne

Copyright © 2020

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-167-2

DOI 10.13133/9788893771672

Pubblicato a novembre 2020



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0 IT  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Unknown author, *Voynich Manuscript*, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, f84r (dettaglio). Riprodotto all'indirizzo [https://commons.wikimedia.org/wiki/Voynich\\_manuscript#/media/File:Voynich\\_Manuscript\\_\(153\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Voynich_manuscript#/media/File:Voynich_Manuscript_(153).jpg).

# Indice

Introduzione	1
PARTE I – L’AUTORE E LA CENSURA	
Censura e autocensura nella <i>Crestomazia</i> della prosa di Giacomo Leopardi	9
<i>Roberto Lauro</i>	
Zola conteur-journaliste face à la censure d’État : les potentialités du genre bref	25
<i>Nicoletta Agresta</i>	
Giovanni Papini e lo specchio dello scandalo	39
<i>Francesca Golia</i>	
Expérimenter le développement spirituel derrière les murs d’un théâtre. Le rôle de la censure stalinienne dans l’évolution du travail de Jerzy Grotowski	57
<i>Paola Pelagalli</i>	
Jean-Luc Lagarce et le « souci » du canon : l’autocensure comme contre-offensive créative	67
<i>Antonietta Bivona</i>	
PARTE II – L’EDITORE E LA CENSURA	
L’autocensura del censurato. Le metafore sessuali nel <i>Decameron</i> emendato da Lionardo Salviati	83
<i>Serena Mauriello</i>	
La «Biblioteca Nazionale» di Felice Le Monnier. Un canone per una nuova nazione	101
<i>Ilaria Macera</i>	

La fortuna di Leopardi nell'Ottocento: censura, canone e mistificazione presso La Sapienza di Roma <i>Ludovica Saverna</i>	115
<i>In tristitia hilaris, in hilaritate tristis</i> . La caduta dell'Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938) <i>Miriam Carcione</i>	131
Per una casistica dei rapporti tra riviste e fascismo: «Il Baretto», «Il Convegno», «900» <i>Daniel Raffini</i>	149
Sciaccia editore di Savinio: <i>Torre di guardia</i> e la censura antifascista <i>Eugenia Maria Rossi</i>	165
PARTE III – L'OPERA E LA CENSURA	
Mito e realtà del libro proibito: il caso del <i>Divortio celeste</i> (1643) e dell' <i>Alcibiade fanciullo a scola</i> (1652?) <i>Corinna Onelli</i>	181
Un episodio di censura nella Venezia austriaca: <i>l'Antonio Foscari</i> (1827) di Giovanni Battista Niccolini <i>Matilde Esposito</i>	201
Censure, vandalisme et canon dans <i>La Danse de Carpeaux</i> : autopsie d'un scandale oublié <i>Aliénor Asselot</i>	215
Brancati e la «dittatura clericale». La censura di <i>Una donna di casa</i> <i>Flavia Erbosì</i>	235
La censura del film <i>Il Leone del deserto</i> di Mustapha Akkad. Il cinema contro gli "italiani brava gente" <i>Cecilia Ridani</i>	251
Postfazione <i>Christian Del Vento e Silvia Tatti</i>	265

## Introduzione

Il presente volume è il frutto del convegno internazionale *Contextes, formes et reflets de la censure. Création, réception et canons culturels entre XVIe et XXe siècle*, svoltosi a Parigi il 14 e il 15 giugno del 2019, grazie alla collaborazione tra l'Université Sorbonne Nouvelle e la Sapienza Università di Roma.

Il convegno si proponeva di indagare le diverse forme della censura nella letteratura e nelle arti, approfondendo la relazione tra queste e la genesi delle opere, la storia della ricezione e la costituzione di un canone.

Strumento di controllo esercitato da un potere politico o religioso, la censura agisce in modo diretto e indiretto. In primo luogo, può influire sulla creazione artistica e letteraria e condizionare la genesi delle opere, prendendo in alcuni casi la forma dell'autocensura o di altre strategie adottate dagli autori per reagire alle restrizioni delle autorità prescrittive. In secondo luogo, la censura può influenzare il modo in cui un'epoca accoglie, rappresenta e interpreta la produzione artistica precedente e contemporanea, contribuendo a orientarne la ricezione e a forgiare, nel lungo termine, un canone. Può, infine, essere la manifestazione di un determinato contesto politico e intellettuale, che incide sulla fruizione dell'opera, condizionando o impedendo la sua circolazione.

Sulla base di tali declinazioni della censura, i saggi sono suddivisi in tre sezioni. Nella prima, *L'autore e la censura*, si osservano gli esiti della dialettica che si stabilisce tra le restrizioni delle autorità e l'atto della creazione. Nella sezione successiva, *L'editore e la censura*, sono ospitati i contributi che adottano la prospettiva della ricezione e indagano i vari modi in cui, in seguito alla genesi delle opere, la loro fortuna può essere orientata da interventi editoriali che fungono da operazioni censorie. Infine, gli articoli della sezione conclusiva, *L'opera*

e la censura, riflettono sulle modalità in cui i vincoli censori, espressione di istanze politiche e sociali, influiscono direttamente sulle opere artistiche e letterarie.

## 1. L'autore e la censura

Nel primo articolo del volume, *Censura e autocensura nella Crestomazia della prosa di Giacomo Leopardi*, ROBERTO LAURO intende mostrare come e quanto la censura e l'autocensura abbiano influito sulla composizione dell'antologia leopardiana, la *Crestomazia* della prosa (1827). Secondo Lauro, l'opera in questione è il frutto di tagli ed esclusioni dettati certamente da scelte linguistiche, stilistiche e filosofiche, ma anche dal timore della censura. Analizzando in particolare i brani galileiani trascelti da Leopardi, il contributo mostra come il processo di autocensura contribuisca a formare, di fatto, il canone letterario dell'autore.

Sulla censura di stato verte, invece, il contributo di NICOLETTA AGRESTA (*Zola conteur-journaliste face à la censure d'Etat*), che si focalizza sulle costrizioni imposte dal Secondo Impero alla stampa francese per arginarne l'influenza politica sull'opinione pubblica. Agresta indaga gli espedienti adottati da Émile Zola per aggirare le restrizioni della censura, segnatamente negli anni che precedettero e seguirono il 1868, quando l'Impero finse di allargarne le maglie, mantenendo, in realtà, gran parte delle costrizioni passate. Lo scrittore utilizzò diverse tecniche per criticare la politica, i costumi e l'attualità: adottando uno stile allegorico e simbolico, Zola riuscì infatti a mantenere uno sguardo critico e satirico sulla società di Napoleone III.

Nel saggio *Giovanni Papini e lo specchio dello scandalo*, FRANCESCA GOLIA riflette sulle modalità con cui la nozione di scandalo agisce quale strumento critico nell'ambito della produzione giornalistica e letteraria di Papini. Secondo l'ipotesi di Golia, quello che potrebbe essere interpretato come gusto della provocazione, e che fu la causa di numerosi processi e interventi delle autorità religiose, si rivela in realtà l'esito di un'operazione conoscitiva più profonda e coerente, attraverso la quale l'autore esplora la parte scomoda di ogni verità stabilita. Ne consegue la visione della censura da parte di Papini come cartina di tornasole della propria capacità di scuotere i propri lettori e ridefinire, così, il suo ruolo di scrittore.

Il contributo di PAOLA PELAGALLI (*Le rôle de la censure stalinienne dans l'évolution du travail de Jerzy Grotowski*) si sofferma, invece, sull'esperienza del *Teatro Laboratorio* di Jerzy Grotowski (1933-1999), inquadrandola

nel clima di limitazione della libertà di espressione imposto in Polonia dal regime comunista, nel quale, sebbene manchi formalmente una regolamentazione in materia di censura, sono di fatto condannate tutte le opere in contrasto con il paradigma del realismo socialista. Attraverso l'analisi degli espedienti impiegati da Grotowski per arginare il controllo statale, divenuti in seguito alcuni dei tratti caratterizzanti il suo modo di intendere il teatro, il vincolo della censura emerge in una doppia dimensione, come ostacolo, ma soprattutto come motore della creazione.

Della peculiare forma di autocensura che caratterizza le opere di Jean-Luc Lagarce (1957-1995) tratta l'articolo di ANTONIETTA BIVONA, *Jean-Luc Lagarce et le « souci » du canon*. Secondo Bivona, l'autocensura dell'autore si rivelò, più che un ostacolo, un originale atto creativo, una «controffensiva» rivolta non soltanto ai numerosi editori che rifiutarono le sue opere, ma allo stesso canone teatrale da cui si sentiva escluso. La scrittura di Lagarce, pertanto, nasce da questa preziosa auto-costrizione, che si manifesta in forme diverse nei *Diari* e nelle *pièces* teatrali. Se nel primo caso Lagarce cambia scientemente il dato reale, creando un ibrido di realtà e finzione, nel secondo adopera uno stile basato sull'«impossibilità di dire», che è la cifra letteraria e il punto di forza dei suoi testi.

## 2. L'editore e la censura

Nel primo saggio della sezione (*L'autocensura del censurato. Le metafore sessuali nel Decameron emendato da Lionardo Salviati*) SERENA MAURIELLO prende in esame un caso paradigmatico di intervento editoriale censorio nella letteratura italiana. L'autrice riflette sulle metafore a carattere erotico disseminate nelle novelle boccacciane, interpretandole come terreno d'incontro di due diverse spinte censorie: da un lato l'autocontrollo preventivo impiegato dall'autore, dall'altro la revisione messa in atto da Salviati nel corso della «rassetatura» dell'opera. Soffermandosi su alcuni casi critici, il contributo offre una disamina delle differenti maniere in cui l'operazione di Salviati si è innestata su una materia già parzialmente autocensurata da Boccaccio.

Al ruolo svolto dagli editori nella ricezione della letteratura è dedicato anche il saggio di ILARIA MACERA, *La «Biblioteca Nazionale» di Felice Le Monnier*, che intende mostrare l'apporto di Le Monnier alla costruzione, negli anni '40 dell'Ottocento, di un nuovo canone letterario della nazione. Attraverso l'analisi della collana «Biblioteca Nazionale»,

Macera mette in luce come l'editore, smarcando la censura, riesca a comporre una serie di volumi dal formato elegante ma semplice e ad affiancare, allo stesso tempo, al criterio editoriale l'impegno civile.

Il caso di studio proposto da LUDOVICA SAVERNA (*La fortuna di Leopardi nell'Ottocento: censura, canone e mistificazione presso La Sapienza di Roma*) ricostruisce, invece, una sezione della storia della critica leopardiana, mostrando come per tutto l'Ottocento, e fino agli inizi del secolo successivo, i centri culturali e universitari romani proposero «una lettura distorta dell'opera di Leopardi» che ne restringeva la portata filosofica «con fini pedagogici o politici». Tale manipolazione è messa in luce da Saverna attraverso l'analisi del fondo leopardiano della Biblioteca Alessandrina e delle prassi didattiche adottate in quegli anni dai professori della Facoltà di Lettere della Sapienza.

Tre contributi, infine, sono dedicati alla relazione tra editori e regime fascista. Nel primo, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis. La caduta dell'Angelo Fortunato Formigini (1878-1938)*, MIRIAM CARCIONE ripercorre la vicenda dell'editore ebreo Angelo Fortunato Formigini, vittima delle leggi razziali. Attraverso una selezione di documenti d'archivio prevalentemente inediti, l'autrice ricostruisce la fisionomia di un'avventura editoriale tutta improntata alla satira, che portò Formigini a scontrarsi non di rado con gli istituti della censura fascista, fornendo una preziosa quanto drammatica testimonianza di opposizione al regime.

Il saggio di DANIEL RAFFINI (*Per una casistica dei rapporti tra riviste e Fascismo*) indaga, invece, i rapporti tra censura, potere e ricezione delle letterature straniere nell'Italia fascista. L'analisi si concentra sugli esempi di tre riviste – «Il Convegno» di Enzo Ferrieri, la rivista gobettiana «Il Baretto» e il periodico «900», diretto in Italia da Massimo Bontempelli e in Francia da Nino Frank – al fine di indagare tre declinazioni della problematica tensione tra la politica autarchica perseguita dal regime e il cosmopolitismo che caratterizza la cultura italiana di quegli anni.

EUGENIA MARIA ROSSI (*Sciascia editore di Savinio*), infine, riflette sulle scelte operate da Leonardo Sciascia nel contesto della sua iniziativa editoriale del 1977, *Torre di guardia*: una raccolta di articoli di Alberto Savinio, già pubblicati sull'omonima rubrica della «Stampa» tra il 1934 e il 1940. L'analisi di Rossi verte, in primo luogo, sulla scelta del curatore di censurare alcuni scritti nei quali il pensiero di Savinio si avvicinava all'ideologia di regime, al fine di indagarne sia le ragioni, che le conseguenze sulla ricezione dell'autore. In secondo luogo, l'autrice

rilegge i testi scartati alla luce del pensiero di Savinio, fornendo un utile strumento in vista di un approfondimento critico sui rapporti tra lo scrittore e il fascismo nella seconda metà degli anni Trenta.

### 3. L'opera e la censura

Nel primo contributo della sezione, *Mito e realtà del libro proibito*, CORINNA ONELLI dimostra che la «reputazione di “proibito”» di un testo non soltanto ne favorisce la fortuna e la circolazione, ma ne influenza anche il giudizio critico. A questo scopo la studiosa analizza due libelli secenteschi di carattere anticattolico e libertino, il *Divortio celeste* e *l'Alcibiade fanciullo a scola*, concentrandosi, in un primo tempo, sulla figura del presunto autore dei due testi, Ferrante Pallavicino. In effetti, la cattiva fama di cui godette fece sì che alcuni editori gli attribuissero appositamente la paternità del *Divortio* e la «mitizzazione» di Pallavicino condusse a una sopravvalutazione del testo. La stessa sorte toccò all'*Alcibiade*, la cui «nomea di libro rarissimo e maledetto» influì sull'interpretazione e sul giudizio della critica, che reputò serio e filosofico il contenuto irriverente e dissacrante dell'opera.

L'intervento di MATILDE ESPOSITO, *Un episodio di censura nella Venezia austriaca: l'Antonio Foscarini (1827) di Giovanni Battista Niccolini*, ricostruisce le ragioni e le implicazioni della “doppia censura” alla quale fu sottoposta la tragedia che aveva provocato unanime dissenso tra i cittadini veneziani e gli occupanti austriaci. Ripercorrendo le fasi della sua ricezione nella città di Venezia, dove fu proibita con la formula del *damnatur*, Esposito verifica l'ipotesi che l'intervento censorio decretato dal Dicastero di Polizia e Censura di Vienna sia la conseguenza delle allusioni presenti nell'opera alla “Inquisizione” austriaca.

Il saggio di ALIÉNOR ASSELOT, *Censure spontanée et canon tourmenté: le scandale de La Danse de Jean-Baptiste Carpeaux (1869)*, verte invece sull'analisi di un caso di censura spontanea, esercitata dall'opinione pubblica e non da un potere politico o religioso. L'autrice ripercorre le fonti che riferiscono dello scandalo morale ed estetico provocato dalla scultura dell'artista accademico Carpeaux, che orna ancora oggi l'Opéra Garnier di Parigi.

Il contributo di FLAVIA ERBOSI (*Brancati e la «dittatura clericale». La censura di Una donna di casa*) ricostruisce, attraverso l'analisi di un caso specifico, il ruolo svolto dall'Ufficio Revisione Teatrale, erede del fascista Ufficio Censura, nella rappresentazione delle opere teatrali negli anni '50. Grazie al supporto di numerosi e inediti documenti d'archivio,

Erbosi ricostruisce le travagliate vicende di *Una donna di casa*, commedia di Brancati sottoposta a diversi tagli e modifiche in occasione della sua prima rappresentazione (1958). Gli scambi epistolari e il copione, più volte corretto e rivisto, mostrano la presenza di una continuità ideologica tra il regime fascista e il governo democristiano, definito dallo stesso Brancati una «dittatura clericale».

CECILIA RIDANI (*La censura del film Il leone del deserto*) riflette, infine, sulla ricezione italiana del film diretto nel 1981 da Mustapha Akkad e incentrato su Omar Al-Mukhtar, l'eroe simbolo della resistenza libica contro il colonialismo italiano. Il contributo verte sul rifiuto politico del film, censurato, perciò mai proiettato ufficialmente, né trasmesso dalle reti Rai. Secondo Ridani, le ragioni della reazione censoria sono da ricercare nel mancato processo di decolonizzazione dell'Italia e nella convinzione che il colonialismo italiano fosse «più benevolo e umano» di quello degli altri stati europei.

La nostra riconoscenza va alle due scuole di dottorato, l'École doctorale «Europe latine – Amérique latine» (ED 122) dell'Université Sorbonne Nouvelle e il Dottorato di Italianistica della Sapienza – Università di Roma, che hanno incoraggiato e sostenuto la realizzazione del convegno e la pubblicazione di questo volume. Questa iniziativa scientifica si inserisce, infatti, nel contesto di una consolidata sinergia tra le due realtà accademiche e, in particolare, tra i coordinatori delle scuole di dottorato, Beatrice Alfonzetti, Christian Del Vento e Silvia Tatti. A loro va il nostro ringraziamento. Siamo grati, inoltre, ai professori Maria Pia De Paulis e Matteo Residori, intervenuti in qualità di *discussant*. Teniamo a ringraziare, infine, la nostra collega Gaia Litrico, con cui abbiamo condiviso l'organizzazione del convegno, in un clima di affiatamento umano e scientifico.

I curatori

PARTE I

L'AUTORE E LA CENSURA



# Censura e autocensura nella *Crestomazia* della prosa di Giacomo Leopardi

Roberto Lauro

1. Il 1827 può essere considerato un anno cruciale nella storia della letteratura italiana. Escono a Milano, a brevissima distanza l'uno dall'altro, i due capolavori della prosa ottocentesca, *I promessi sposi* e le *Operette morali*<sup>1</sup>, nello stesso anno in cui muore in esilio, a Londra, Ugo Foscolo (1778-1827). Questi eventi, ai quali seguirà l'anno dopo la scomparsa dell'altro maestro del Neoclassicismo, Vincenzo Monti (1754-1828), permettono di fissare, sia pur simbolicamente, una svolta nella tradizione italiana; o meglio, di riconoscere *a posteriori*, con la convenzionalità propria di ogni ricostruzione storiografica, se non il tramonto di un'epoca – quella neoclassica, già ampiamente trascorsa, sembra, tuttavia, in termini di percezione, chiudersi ora, in modo icastico, con la morte dei suoi celebri interpreti – l'inizio di una nuova stagione per la prosa italiana, alla quale sarà riconosciuto un posto di rilievo nella moderna letteratura europea, grazie soprattutto al romanzo manzoniano. Alle *Operette morali* toccherà, invece, una fortuna controversa, un attraversamento sotterraneo dell'Ottocento e, perciò, tempi di assimilazione più lunghi, che giungeranno a piena maturazione soltanto nel Novecento.

Viene così ad affiancarsi alla gloriosa tradizione lirica una prosa moderna, da tempo invocata e ricercata, la cui assenza poneva l'Italia in una condizione deficitaria rispetto alla Francia: arrivano a compimento una lunga sperimentazione e riflessione teorica, che Manzoni e Leopardi avevano intrapreso sin dai primi anni '20.

---

<sup>1</sup> La prima edizione de *I promessi sposi* consta di tre tomi, usciti tra il 1825 e il 1827.

In questa stagione di «fervore prosastico» – per dirla con Bollati<sup>2</sup> – compare sempre a Milano, alla fine del 1827, presso Anton Fortunato Stella, editore delle *Operette morali*, un'altra opera, meno importante, certo, delle precedenti, ma sintomatica di processi culturali in atto: la *Crestomazia* della prosa di Leopardi<sup>3</sup>. L'antologia, che nelle intenzioni del compilatore vuole essere «un saggio e uno specchio della letteratura italiana»<sup>4</sup>, raccoglie circa 300 brani, estratti da 129 opere, comprese tra Trecento e Settecento (restano esclusi dalla selezione Duecento e Ottocento). I testi non sono organizzati cronologicamente, ma in 13 sezioni, di diversa estensione, che riproducono tradizionali classificazioni retoriche: *Narrazioni; Descrizioni e immagini; Apologhi; Allegorie, comparazioni e similitudini; Definizioni e distinzioni; Lettere; Discorsi dimostrativi; Eloquenza; Filosofia speculativa; Filosofia pratica; Relazioni di costumi, caratteri e ritratti; Paralleli; Filologia*. Una disposizione cronologica non si riscontra neppure nei capitoli, dove i brani si succedono tendenzialmente in base ad affinità tematico-concettuali.

Si cercherà di capire in che modo, durante il processo redazionale della *Crestomazia* e l'iter editoriale che l'ha portata alla pubblicazione, la censura avrebbe esercitato il suo condizionamento; più specificamente, come Leopardi potrebbe essersi autocensurato nella scelta di autori e brani attraverso specifiche strategie selettive. Parlare di una possibile influenza della censura significa interrogarsi su una concausa, che insieme ad altri e ben più decisivi fattori (l'antologia è espressione, innanzitutto, delle idee linguistiche, letterarie e filosofiche del curatore), avrebbe contribuito, in piccola parte, alla costituzione del canone leopardiano. Il discorso si svilupperà nei termini di un'interrogazione intorno al rapporto tra idea leopardiana di letteratura e censura, per ricostruire l'insieme di forze che determinarono le scelte della *Crestomazia* della prosa<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Bollati 1968, p. XXII. L'Introduzione di Bollati alla *Crestomazia* della prosa (pp. VII-XCVIII) è stata riedita da Panizza col titolo *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, accompagnata da un profilo di Blasucci su *Giulio Bollati «leopardiano»* (cfr. Blasucci 1998). Prima di Bollati, il cui saggio ha segnato una svolta nella storia della critica leopardiana, si sono occupati dell'antologia Santini 1940 e Travi 1961.

<sup>3</sup> L'antologia è pubblicata in due tomi, usciti rispettivamente a ottobre e dicembre 1827. Il titolo completo è *Crestomazia italiana / cioè / scelta di luoghi insigni / o per sentimento o per locuzione / raccolti / dagli scritti italiani in prosa / di autori eccellenti d'ogni secolo / per cura / del conte Giacomo Leopardi* (Milano, presso Ant. Fort. Stella e figli, voll. 2, 1827).

<sup>4</sup> *Crest.*, p. 3 (*Ai lettori*).

<sup>5</sup> Negli ultimi decenni l'interesse per la *Crestomazia* della prosa è sensibilmente cresciuto: cfr. in proposito Polato 1991, pp. 21-35; De Zan 1996; Rota 1998 e 1999;

2. Leopardi attende all'antologia dall'autunno del 1826 all'estate del 1827, principalmente a Recanati, dove rientra agli inizi di novembre e si trattiene fino alla primavera successiva. L'opera viene completata tra Bologna e Firenze: a Bologna, dove era stata concepita ed erano state avviate probabilmente le prime ricerche, Leopardi effettua le ultime integrazioni e gli ultimi controlli, non avendo a Recanati tutti libri, dà l'assetto definitivo all'opera e compone gli indici<sup>6</sup>; a Firenze, invece, scrive la prefazione, dopo aver consegnato personalmente il manoscritto a Stella, in visita a Bologna, intorno alla metà di giugno.

L'officina della *Crestomazia italiana*, inclusa la parte poetica edita nel 1828, è testimoniata da un gruppo di carte conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III": C. L. XXI. 8 cc. 12; C. L. XXI. 9.2, C. L. XXV 131 Maestri; a queste va aggiunto, con buone probabilità, l'VIII elenco di lettura<sup>7</sup>.

Al cantiere della *Crestomazia* della prosa afferiscono specificamente C. L. XXI. 8 cc. 1, 3, 4, 5-6, 9-10; C. L. XXI. 9.2 e l'VIII elenco<sup>8</sup>. Se tra i materiali di lavoro non sono rintracciabili testimonianze o elementi che riconducano alla censura, a questa fa esplicito riferimento un passaggio della corrispondenza con Stella.

Siamo nell'estate del 1827. Rientrato a Milano con il manoscritto, Stella lo sottopone, come da prassi, al vaglio della censura milanese, che pochi mesi prima, nella persona dell'ecclesiastico Bartolomeo Nardini<sup>9</sup>, aveva concesso l'*imprimatur* alle *Operette morali*. Pur approvando anche in questo caso la pubblicazione dell'opera – esito prevedibile, se si considera che aveva acconsentito alla stampa di un libro pericoloso come le *Operette*<sup>10</sup> –, la censura impone di tagliare un brano, *I soldati di Carlo V in Milano*, secondo quanto lo stesso Stella scrive nella lettera del primo agosto 1827:

---

Verhulst 1999 e 2001; Felici 2005; Polizzi 2007; Lombardinilo 2012; Palumbo 2012; Muñoz Muñoz 2016; Diafani 2018. A questo proposito sia consentito rinviare anche a Lauro 2012. Altri riferimenti, più specificamente filologici, saranno forniti in seguito.

<sup>6</sup> Cfr. *Epist.* II, p. 1308 (lettera del 18 aprile 1827 a Stella).

<sup>7</sup> Cfr. in merito Zito 1989, pp. 61-62. L'VIII elenco è segnato C. L. XIII 269 (cfr. Fava 1919, p. 7). Per gli *Elenchi di lettura* si rinvia a Pacella 1966.

<sup>8</sup> Non tengono conto dei materiali di C. L. XXI 8 i contributi di Santini 1940, Travi 1961 e Bollati 1968; le altre schede, C. L. XXI. 9.2 e l'VIII elenco, sono state riconosciute solo da qualche decennio come testimonianze dell'avantesto della *Crestomazia*, alla cui ricostruzione chi scrive sta lavorando nell'ambito di un progetto di dottorato dedicato all'opera. Sulle schede di lavoro dell'antologia cfr. Zito 1989; Andria 2000; Gallifuoco 2000; Cacciapuoti 2012, pp. 337-344 e 345-349.

<sup>9</sup> Sulla figura di Bartolomeo Nardini si rinvia a Landi 1988.

<sup>10</sup> Su Leopardi e Milano cfr. Landi 1998 e, più in generale, le schede del catalogo. Sul

Ho tardato a rispondere alla cariss. sua 13 dello scorso per poterla ragguagliare sulla *Crestomazia*, alla quale non fu tolto che il solo articolo *I soldati di Carlo V in Milano*. Anche la prefazione, che assai mi piace, è stata approvata. Ora il ms. è alla Stamperia. Spero per non dir son sicuro, che il ms. verrà seguito in tutto a puntino<sup>11</sup>.

Non conosciamo le ragioni della decisione, se politiche o meno, né il contenuto del brano, per la perdita, tra l'altro, del manoscritto della *Crestomazia*. Ad ogni modo, Leopardi accetta la modifica senza chiedere chiarimenti.

Espunto il brano, l'opera verrà stampata senza che Leopardi ne possa correggere la bozza. Il manoscritto – aveva assicurato Stella – «verrà seguito in tutto a puntino», ma la risistemazione numerica della raccolta, consequenziale alla soppressione del brano, determinerà un errore, grazie al quale è possibile risalire, in modo certo, alla paternità del testo censurato e, con buona approssimazione, all'opera da cui è tratto. Il refuso, ancora visibile nella *Crestomazia* a cura di Bollati, riguarda l'*Indice delle materie*, dove l'VIII e il IX brano della sezione *Narrazioni* sono erroneamente attribuiti a Davila con la dicitura *Il medesimo*: alla VII posizione troviamo, infatti, un brano dalla sua *Historia delle guerre civili di Francia*<sup>12</sup>, da cui sono ritagliati diversi frammenti. L'errore non compare, invece, nel corpo dell'opera, dove i testi sono correttamente attribuiti in calce a F. Guicciardini<sup>13</sup>, come pure non figura nell'altro *Indice*, dedicato agli autori e i libri. Il brano rimosso, *I soldati di Carlo V in Milano*, doveva trovarsi in origine all'VIII posto delle *Narrazioni*, la qual cosa spiegherebbe la presenza della dicitura *Il medesimo* in corrispondenza dei brani VIII e IX; eliminato il brano, la dicitura *Il medesimo* non è rettificata in quello immediatamente successivo (l'attuale VIII), pertanto essa viene così a riferirsi al testo di Davila, che occupa il VII posto. Che il testo censurato sia di F. Guicciardini lo prova anche uno dei materiali di lavoro, C. L. XXI. 9.2 c. 1, un abbozzo di indice, dove sono attribuiti all'autore tre brani consecutivi, dall'VIII

---

contesto culturale milanese di inizio Ottocento cfr. Berengo 1980.

<sup>11</sup> *Epist.* II, pp. 1356-1357.

<sup>12</sup> I brani sono intitolati rispettivamente *Patimenti e misera condizione degli abitanti di Parigi in tempo che la città era assediata da Enrico quarto* (*Narrazioni* VII); *Lodovico Sforza, duca di Milano, tradito dai soldati svizzeri, viene nelle mani dei Francesi* (*Narrazioni* VIII); *Il pontefice Giulio secondo all'assedio della Mirandola* (*Narrazioni* IX): cfr. *Crest.*, pp. 25-30.

<sup>13</sup> Nella *Crestomazia* figura anche un testo di Lodovico Guicciardini (*Relazioni* VI), nipote di Francesco.

al X. Con ogni probabilità si tratta di un estratto dalla *Storia d'Italia*, unica opera guicciardiniana presente nella *Crestomazia*, da cui sono selezionati dieci testi<sup>14</sup>.

Esaminati, dunque, i pochi dati certi sulla censura, proveremo a sviluppare il discorso su altri livelli, interrogandoci sul canone leopardiano e sul lavoro che l'autore conduce sui testi, al fine di avanzare sulla scorta della critica qualche proposta interpretativa<sup>15</sup>.

3. Chiedersi quale ruolo giochino censura e autocensura nella costituzione del canone antologico significa interrogarsi sulle 'assenze', sul 'fuori', in una duplice direzione: sugli autori e i testi esclusi dalla raccolta; sulle parti escluse di opere antologizzate.

Il concetto di 'canone' presuppone, come è noto, quello di scelta e, dunque, di esclusione<sup>16</sup>. Sappiamo che la sua fondazione è il prodotto della «memoria selettiva di un popolo»<sup>17</sup>; il canone rispecchia le istanze culturali, ideologiche di una certa epoca; l'idea di letteratura, i gusti e le posizioni teoriche di chi lo propone<sup>18</sup>. Si valorizzano certe opere e non altre, certi autori e non altri, perché ritenuti utili al proprio tempo, spendibili nei 'rapporti di forza', o anche perché rivalutati dopo anni di oblio, quando lo spirito del tempo scopre o riscopre una sintonia con idee o sensibilità del passato, o quando l'esperienza di un grande lettore, nel nostro caso Leopardi, riporta in superficie tesori nascosti della nostra letteratura, opere di nicchia che il canone dominante aveva trascurato. Nel complesso di forze e fattori che determinano di volta in volta la formazione del canone confluiscono, d'altro canto, anche

<sup>14</sup> Nella Biblioteca Leopardi sono conservate quattro edizioni: *I quattro ultimi libri della Storia d'Italia*, Venezia, vol. 1, 1568; *La Historia d'Italia*, Venetia, Appresso Evangelista Baba, vol. 1, 1640; *Storia d'Italia*, Friburgo e veramente Firenze, voll. 4, 1775; *Istoria d'Italia ridotta alla miglior lezione da Giovanni Rosini*, Pisa, voll. 10, 1819, (cfr. *Catalogo* 1899, p. 192). L'edizione friburghese è registrata come proibita nel *Catalogo* (cfr. *ibidem*).

<sup>15</sup> La critica leopardiana ha fatto riferimento all'influsso che il timore della censura avrebbe esercitato sull'elaborazione dell'opera. Nella sua introduzione alla *Crestomazia* Bollati, riferendosi agli interventi leopardiani sui brani antologizzati, scrive: «Talvolta si spinse fino a sopprimere parole e righe intere, nell'intento di sfozzare un discorso stilisticamente troppo lento e frondoso, e forse più raramente per eliminare contenuti sgraditi» (Bollati 1968, p. C). Cfr. in merito anche Polizzi 2007.

<sup>16</sup> Sul concetto di *canone* cfr. Luperini 1997 e 1998. Specificamente, sul canone della *Crestomazia* si veda Campana 2010.

<sup>17</sup> Cfr. Luperini 1998, p. 6.

<sup>18</sup> Su questi aspetti cfr. Luperini 1997 e 1998.

istanze ideologiche e condizionamenti politici. Posto che la *Crestomazia* rappresenti, com'è verisimile, la proposta di un canone – in questi termini ne ha parlato Campana –, in che misura Leopardi, condizionato dal timore di non entrare in conflitto con le forze dominanti, si sarebbe autocensurato nella scelta dei brani e negli interventi editoriali sui testi originari? Quanto c'è di impuro, compromissorio in questa antologia della letteratura italiana? E, soprattutto, quali opere ne fanno parte?

La *Crestomazia* sembra configurarsi come una proposta organicamente assortita; ma, analizzando attentamente i testi, alcune scelte risultano quanto meno stravaganti.

Tra gli 80 autori figurano certamente Dante, Petrarca e Boccaccio. Ma quali testi? Di Dante un brano dal *Convivio*; di Petrarca una lettera al cardinale Giovanni Colonna; di Boccaccio due lettere, a Cino da Pistoia e a Pino de' Rossi. Dunque, pochissimi brani, e per giunta atipici.

L'epistola di Petrarca è riportata nella traduzione di Angelo Di Costanzo, dal IV libro della sua *Istoria del Regno di Napoli*, da cui sono estratti complessivamente tre brani (due per le *Narrazioni*, uno per le *Lettere*); un Petrarca in veste cinquecentesca, trasfigurato sul piano stilistico e linguistico. L'epistola è indicizzata, tra l'altro, sotto «Di Costanzo», poiché i testi in traduzione sono attribuiti al volgarizzatore.

La lettera a Cino da Pistoia, immediatamente successiva, è riprodotta senza l'indicazione della fonte e del volgarizzatore, con l'anonima dicitura «Volgarizzamento antico dal latino», con cui è registrata anche nell'*Indice* («Volgarizzamento antico della lettera di Giovanni Boccaccio a Cino da Pistoia»); qui, come per Petrarca, alla voce «Boccaccio» non troviamo il volgarizzamento, ma solo la *Lettera a messer Pino de' Rossi*. Se si considera, poi, che la lettera a Cino è un falso, forse di mano di Anton Francesco Doni, primo editore dell'epistola nel 1547, la scelta leopardiana appare, a questo punto, ancora più curiosa<sup>19</sup>.

Questi testi hanno un effetto straniante sul piano dell'autorialità. Il Trecento è rappresentato sì, ma in modo stravagante, attraverso la mediazione cinquecentesca o la forma anonima, che ritorna anche con l'altro frammento trecentesco, tratto dalla *Vita di Santa Eugenia*, scelto per queste ragioni dal curatore: «Non ostante la qualità dell'argomento, e certa rozzezza dello stile, questo passo, per l'affetto e la naturalezza grande, mi è paruto molto degno di considerazione»<sup>20</sup>. Un Trecento,

<sup>19</sup> Fa riferimento alla questione Mazzetti 2016, p. 25.

<sup>20</sup> *Crest.*, p. 245, n. 1.

dunque, destoricizzato, spersonalizzato, ridotto ai minimi termini<sup>21</sup>, di cui – eccetto Dante – si offrono squarci epistolari e biografici significativi per sentimento e naturalezza.

Al di là del riconoscimento formale, le scelte evidenziano la marginalità delle Tre Corone nel canone leopardiano. Il curatore avrebbe potuto scegliere testi trecenteschi di gran lunga più prestigiosi, e in numero maggiore: le proposte della *Crestomazia* finiscono, invece, col demitizzare il secolo aureo agli occhi dei lettori ottocenteschi (e non solo<sup>22</sup>). L'idea leopardiana di letteratura sembra poter fare a meno del grande Trecento, il cui ridimensionamento è da leggersi anche come un'ulteriore presa di distanza polemica dai puristi e dalla Crusca.

Per il resto, figurano quasi tutti i nomi della storia della letteratura italiana: Sannazaro, Lorenzo de' Medici, Guicciardini, Machiavelli, Caro, Castiglione, Della Casa, Firenzuola, Bembo, Bernardo e Torquato Tasso, Botero, Galilei, Segneri, Gravina, Maffei, Magalotti, Muratori, Redi, Alfieri, Gozzi, Alessandro Verri, per stare ai più importanti. I secoli maggiormente antologizzati sono il Cinquecento<sup>23</sup> e il Settecento; segue il Seicento con un discreto numero di brani, mentre scarsamente rappresentati sono il Quattrocento e, come detto, il Trecento. La *Crestomazia* sembra offrire, a uno sguardo panoramico, un quadro grosso modo esaustivo della letteratura italiana, e lo fa proponendo anche opere misconosciute, perché un pubblico popolare possa conoscere i tesori della nostra tradizione. Ma, a ben guardare, ci sono scelte che si giustificano solo in parte con le idee estetiche dell'autore.

---

<sup>21</sup> Anche in termini di estensione, e non solo quantitativi: si pensi alla brevità del brano dantesco sul concetto di 'cortesia' (*Definizioni e distinzioni* IV).

<sup>22</sup> Nella prefazione *Ai lettori* Leopardi individua il pubblico della sua antologia: «[...] io ho voluto che questo libro servisse sí ai giovani italiani studiosi dell'arte dello scrivere, e sí agli stranieri che vogliono esercitarsi nella lingua nostra. [...] In terzo luogo, il proposito mio è stato che questa *Crestomazia*, non solo giovasse, ma dilettesse; e che dilettesse e giovasse, non solo ai giovani, ma anche agli uomini fatti; e non solo agli studiosi dell'arte dello scrivere, o della lingua, ma ad ogni sorte di lettori. Il quale intento non si poteva ottenere se non con una condizione: che nei passi che si scegliessero, la bellezza del dire non fosse scompagnata dalla importanza dei pensieri e delle cose. [...] E per concludere, io ho voluto che questo libro dovesse potere esser letto da chicchessia con profitto e piacere, dall'un capo all'altro» (*Crest.*, pp. 3-4).

<sup>23</sup> «Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura» (*Zib.* 2); «Il secolo del cinquecento è il vero e solo secolo aureo e della nostra lingua e della nostra letteratura» (*Zib.* 690).

Le esclusioni possono spiegarsi con l'intento di stupire il pubblico, proponendo perle rare della nostra tradizione in prosa. Tuttavia, il fatto che opere di autori prestigiosi e, al tempo stesso, sospetti come Boccaccio, Machiavelli, Galilei, Algarotti non trovino ospitalità o siano rappresentate da brani marginali, periferici, ideologicamente non compromettenti, tali comunque da non esporre il curatore agli occhi della censura, dà a pensare. È come se certe scelte testuali disinnescassero la pericolosità dei loro autori: Boccaccio sì, ma non il *Decameron*; Machiavelli sì, ma non lo scandaloso *Principe*; Algarotti sì, ma nessun brano dal *Newtonianesimo per le dame*, tra i proibiti della Biblioteca Leopardi<sup>24</sup>. Galilei è l'autore più rappresentato, ma i suoi 17 brani non presentano alcun riferimento al copernicanesimo.

Il Boccaccio prosatore, è vero, non rientra nei gusti di Leopardi per il suo stile latineggiante, le impalcature sintattiche della sua prosa, che snaturano il genio del volgare<sup>25</sup>; non a caso, i testi boccacciani appartengono a quel genere, l'epistolografia, che consente a Leopardi di riscattare i prosatori del Trecento e Cinquecento dalla loro artificialità<sup>26</sup>: se nelle opere ufficiali si rifacevano a uno stile ipotattico, solenne, classicheggiante, con cui miravano a conferire dignità e prestigio al volgare, nelle lettere potevano abbandonarsi a una prosa dimessa, spontanea, naturale, a una scrittura familiare che a noi risulta elegante<sup>27</sup>. Ad ogni modo, la *Crestomazia* non propone neppure un brano dal

<sup>24</sup> Cfr. *Catalogo*, p. 283.

<sup>25</sup> «Alla p. 1367. fine. Chi vuol vedere che la lingua italiana nel 300 non fu formata malgrado i 3 sommi sopraddetti, osservi che il Boccaccio, l'ultimo de' tre quanto al tempo, s'ingannò grossamente, e fece un infelice tentativo nella prosa italiana, togliendole il diretto e naturale andamento della sintassi, e con intricate e penose trasposizioni infelicemente tentando di darle (alla detta sintassi) il processo della latina. (Monti, Proposta t. 1. p.231.). [...] La prosa è la parte più naturale, usuale, e quindi principale di una lingua, e la perfezione di una lingua consiste essenzialmente nella prosa. Ma il Boccaccio primo ed unico che applicasse nel 300 la prosa italiana alla letteratura, senza la quale applicaz. la lingua non si forma, non può servir di modello alla prosa. E notate ancora che dunque il Boccaccio ch'era pure sì grande ingegno, scrivendo dopo i 2 grandi maestri sopraddetti, e dopo tanti altri prosatorelli italiani, s'ingannò di grosso intorno alla stessa indole della lingua italiana, intorno alla forma che le conveniva applicandola alla letteratura, vale a dire insomma alla sua forma conveniente, o le ne diede una ch'ella ha poi del tutto abbandonata, e che le divenne subito affatto sconveniente» (*Zib.* 1384-1386).

<sup>26</sup> Cfr. *Zib.* 2540-2541. Nello *Zibaldone* Leopardi mostra di apprezzare particolarmente il registro epistolare dei cinquecentisti, per la spontaneità e familiarità dello stile e della lingua.

<sup>27</sup> Sul tema si vedano i pensieri rubricati sotto la voce *Eleganza nella scrittura dell'Indice del mio Zibaldone di Pensieri*.

*Decameron*, che, al netto delle preferenze stilistiche del curatore, poteva costituire un serio problema. L'assenza conferma, inoltre, l'insofferenza leopardiana per la tradizione del classicismo volgare, per la linea Boccaccio-Bembo.

Un altro caso interessante è Machiavelli, di cui sono antologizzati solo tre brani, due tratti dalle *Istorie fiorentine* e uno dalla *Vita di Castruccio Castracani*, che riproducono tre ritratti: quello di Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico e Castruccio Castracani. Nessun brano dal *Principe* e dai *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. Le esclusioni sono tanto più significative quanto più noto è l'interesse di Leopardi per l'opera del Segretario fiorentino, al cui pensiero si ispira il «machiavellismo sociale» dello *Zibaldone* e dei *CXI Pensieri*, e la cui immagine di consigliere infernale anima l'immaginario delle «prosette satiriche». Ciò senza considerare le forti affinità di metodo e di pensiero tra i due autori.

Il dubbio è se ci si trovi dinanzi a esclusioni dettate da ragioni puramente estetiche o se a pesare sulle scelte non furono anche altri fattori. I testi della *Crestomazia* sono il riflesso, beninteso, dei gusti e delle posizioni teoriche del compilatore, della sua idea di letteratura e di lingua; tuttavia, si può inferire che un ruolo sia pur marginale nella determinazione di questo canone possa averlo giocato anche il timore della censura. Non sarà un caso che scrittori proibiti come Sarpi, Bruno, Campanella, Aretino non siano antologizzati<sup>28</sup>, indipendentemente dal fatto che Leopardi non ne avesse una conoscenza antica: nella *Crestomazia* rientrano, infatti, anche testi che scopre durante la sua preparazione, e non solo letture a lungo meditate, ragion per cui l'antologia viene a costituirsi anche come documento dell'autobiografia intellettuale dell'autore. Un caso a parte è Galilei, la cui pericolosità è disinnescata da precise strategie testuali.

4. Consideriamo due possibili casi di autocensura riguardanti proprio Galilei. Studiosi come Bollati, Polato, Polizzi hanno scritto sul Galilei di Leopardi e della *Crestomazia*. Ci muoveremo sulla loro scia, in particolare del lavoro di Polizzi<sup>29</sup>, provando a fare ulteriori deduzioni.

I brani galileiani della *Crestomazia*, tutti collocati nella sezione *Filosofia speculativa* (eccetto uno tra gli *Apologhi*), sono tratti dall'edizione delle *Opere* del 1744, a cura di Giuseppe Toaldo<sup>30</sup>; i testi sono presi dal *Dialogo sopra*

---

<sup>28</sup> Nella *Crestomazia* c'è un brano del meno noto Leonardo Aretino.

<sup>29</sup> Cfr. Polizzi 2007.

<sup>30</sup> Cfr. Galilei 1744.

*i due massimi sistemi del mondo* e dal *Saggiatore*, dalla *Lettera a Gallanzone Gallanzoni* e a *Monsignor Dini sopra l'uso del cannocchiale*, dai *Pensieri vari* e dall'*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*. Galilei – si diceva – è il fulcro della raccolta<sup>31</sup>, ma l'operazione editoriale leopardiana desta sospetti per l'elusione di contenuti spinosi sul piano dottrinale: l'autocensura riguarderebbe, in un caso, il famoso passo sulla conoscenza 'intensiva' ed 'estensiva'; in un altro, un passaggio copernicano omissivo.

L'analisi dei testi consente di vedere come nella gestazione dell'opera agiscano in sottotraccia condizionamenti politico-culturali. Mettendo a confronto il testo dell'edizione Toaldo con la *Crestomazia* si possono notare scelte editoriali veramente significative, riguardanti tagli interni e parti non incluse. La tendenza dominante nelle scelte e negli interventi leopardiani è far parlare le argomentazioni, purgare delle puntate polemiche contro la cultura ufficiale e dei riferimenti espliciti ad Aristotele e Copernico.

Il primo esempio riguarda un brano tratto dalla prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, che Leopardi intitola *Leggerezza del misurar la potenza della natura dalla nostra capacità d'intendere* (*Filosofia speculativa* XIV). Il brano, di carattere epistemologico, è una critica alla capacità conoscitiva degli uomini, alla presunzione antropocentrica insita nel conoscere:

Estrema temerità mi è parsa sempre quella di coloro che voglion far la capacità umana, misura di quanto possa e sappia operar la natura; dove che, all'incontro, e non è effetto alcuno in natura per minimo che e' sia, all'intera cognizion del quale possano arrivare i più specolativi ingegni. Questa così vana prosunzione d'intendere il tutto, non può aver principio da altro che dal non avere inteso mai nulla. Perché quando altri avesse sperimentato una volta sola a intender perfettamente una sola cosa, ed avesse gustato veramente come è fatto il sapere; conoscerebbe come dell'infinità dell'altre conclusioni, niuna ne intende<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Il 27 dicembre 1826 Leopardi scrive a Stella: «La nostra Antologia si avvanza rapidamente, quanto permette la gran molteplicità delle letture che ci si richieggono. Tra le altre cose, vi saranno i luoghi del Galileo, che senza essere nè fisici nè matematici, contengono dei pensieri filosofici e belli; estratti da me con diligenza da tutte le sue opere. Essi soli farebbero un librettino molto importante. Sarebbero letti con piacere da tutti; laddove nella farraggine fisica e matematica delle opere di Galileo, nessuno li legge nè li conosce. In somma spero di fare un lavoro interessante assai, tanto agli stranieri quanto agli italiani, tanto ai giovani, quanto ai maturi (*Epist.* II, p. 1282).

<sup>32</sup> *Crest.*, p. 283.

Il passo è sradicato da un preciso contesto argomentativo, alla luce del quale assume ben altro significato. Considerato in sé, fa emergere il carattere 'negativo', limitativo della conoscenza umana, che può comprendere chi ha inteso bene una «sola cosa»<sup>33</sup>; la conoscenza estensiva è, dunque, al di fuori delle nostre possibilità.

Polizzi ha fatto notare giustamente come il brano in questione sia seguito nel *Dialogo* galileiano dal celebre passo sulla conoscenza intensiva ed estensiva: la conoscenza estensiva è propria di Dio, che conosce gli infiniti misteri della natura; l'uomo, dal canto proprio, può aspirare a un altro tipo di conoscenza, quella intensiva, fondata sulle leggi della matematica e limitata a pochi aspetti, la quale gli permette di porsi sullo stesso livello di Dio<sup>34</sup>.

Questo passo, censurato dalla Chiesa, è accortamente evitato da Leopardi, che tende a scegliere testi galileiani, come di altri autori, funzionalmente al proprio pensiero, escludendo passaggi delicati. Egli propone così un Galilei compatibile con i principi di fondo del suo sistema e con l'ortodossia cattolica, rivelando un uso strumentale dell'opera dello scienziato pisano, sebbene l'esclusione del passo, sempre secondo Polizzi, sarebbe spiegabile non solo nei termini di un atteggiamento cautelativo, ma anche alla luce della posizione moderatamente critica di Leopardi nei confronti della ragione matematica<sup>35</sup>.

Il secondo possibile caso di autocensura riguarda un brano tratto dalla *Lettera a Gallanzone Gallanzoni* del 16 luglio 1611, intitolato da Leopardi *Leggerezza e vanità dei giudizi degli uomini circa le perfezioni e le imperfezioni delle cose (Filosofia speculativa XVII)*: Galilei, in polemica con gli aristotelici, critica, qui, la forma sferica come perfetta in assoluto e la superficie liscia come ulteriore parametro di perfezione. La seconda parte del brano si riaggancia a *Filosofia speculativa XIV* con la critica della capacità di giudizio degli uomini e dell'assunzione dei parametri umani a criteri di valutazione dell'operato della natura e di Dio, i quali, come detto, seguono altre regole nella creazione del mondo: «Altrettanto grande quanto frequente mi pare questo errore, e quello di molti, i quali voglion fare il lor saper ed intendere, misura dell'intender e sapere di Dio, sicché solo perfetto sia

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Cfr. Polizzi 2007, pp. 91-92.

<sup>35</sup> Cfr. Ivi, p. 92.

quello che essi intendono esser perfetto»<sup>36</sup>. Al centro della questione sono i fondamenti epistemologici delle nostre categorie, la necessità di decifrare il mondo *iuxta propria principia*.

Polizzi segnala per il brano XVII di *Filosofia speculativa* tre tagli, il più importante dei quali riguarda Copernico. La parte omessa prosegue sul tema della presunta perfezione della forma sferica, la quale, secondo quanto vediamo in natura, può essere raggiunta anche da elementi impuri. La perfezione dei corpi celesti non consisterebbe, inoltre, soltanto nella loro sfericità e nella levigatezza della superficie, ma anche nel loro moto circolare, che la natura avrebbe riservato esclusivamente ai suddetti corpi:

Resta parimente ambiguo se sia ben detto i corpi celesti esser così puri, immisti, ed eccellenti in comparazione de' nostri elementari, perchè veramente questi, e gli altri attributi [...] dependono tutti da un altro fonte, e principio, che è l'aver loro soli da natura il muoversi di moto circolare, il che da Aristotile non è stato dimostrato, come io altrove dichiaro; sicchè se alcuno sosterrà, che il movimento circolare competa non meno alla Terra, ed a gli altri elementi, che a i corpi superiori, cessano tutte le ragioni di dover porre quella quint'essenza celeste, eterna, e non generata, immortale, e non caduca, impassibile, inalterabile, diversissima dalle nostre inferiori sustanze; e sarà dottrina non solo più salda, ma più conforme alla verità delle Sacre Lettere, che della creazione, e mutabilità del Cielo ci assicurano<sup>37</sup>.

Asserzioni delicate, compromettenti, che mettono in discussione il sistema tolemaico, prospettando la possibilità che la terra sia interessata dal moto circolare. Il passo non viene inserito nella *Crestomazia* probabilmente per la sua potenziale pericolosità<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> *Crest.*, p. 287.

<sup>37</sup> Galilei 1744, II, p. 76. L'intero passo tagliato è alle pp. 76-77.

<sup>38</sup> «Il passo è espressamente e fortemente filocopernicano e smentisce la lettura congetturale del copernicanesimo che ancora rimaneva la tesi ufficiale della Chiesa e che Leopardi aveva fatta propria nella *Storia della Astronomia*; non è escluso che proprio la sua intrinseca pericolosità teologica abbia convinto Leopardi per la sua cancellazione; e ne è una controprova il fatto che la prosecuzione della citazione richiama l'argomento della sfericità non perfetta della Terra, ma senza più alcun riferimento al copernicanesimo. La dissimulazione operata qui da Leopardi appare perfettamente riuscita: la discussione sulla presunta perfezione della sfericità può procedere senza che vengano tirati in ballo il copernicanesimo e la conseguente critica all'interpretazione ufficiale della Chiesa» (Polizzi 2007, p. 95).

In questo modo Leopardi tende a omettere riferimenti potenzialmente rischiosi alla teoria copernicana: ne viene fuori un Galilei neutralizzato, non in contrasto con l'ortodossia cattolica. Se, per un verso, è coraggiosa la scelta dello scienziato come baluardo della *Crestomazia*, per l'altro i suoi brani non sembrano immediatamente esposti sul piano ideologico, tali cioè da determinare un intervento della censura.

Eppure, varrà la pena ricordare, concludendo, che sempre nel 1827 Leopardi scrive l'operetta morale *Il Copernico. Dialogo*, che, come il contemporaneo *Dialogo di Plotino e di Porfirio* e il precedente *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* (1825), non riuscirà a pubblicare in vita: tali operette sarebbero dovute comparire nell'edizione Starita del 1835, bloccata dalla censura napoletana prima dell'uscita del secondo tomo: in questo, non a caso, si trovavano le tre operette, che costituiscono gli esiti più radicali del pensiero leopardiano, trattando questioni spinose quali la fine dell'antropocentrismo, il suicidio e l'eternità della materia.

Ora, è quanto meno curioso il fatto che, da una parte, Leopardi si autocensuri nella *Crestomazia*, evitando passi e riferimenti copernicani, dall'altra, dedichi, negli stessi mesi, allo scienziato polacco un'operetta con cui sembra dar sfogo a un copernicanesimo represso, voce a un'istanza ideologica altrove taciuta, in una sorta di compensazione del 'non detto'.

Altrettanto curioso è il fatto che le tre operette siano a loro volta oggetto di temporanea autocensura, poiché non saranno destinate alla stampa se non nel 1835, quando, in polemica col proprio tempo, in particolare con l'ambiente napoletano, Leopardi schiererà provocatoriamente in campo le sue più radicali acquisizioni filosofiche. Quei testi dovettero apparire alla censura troppo radicali, violenti, spregiudicati per poter essere approvati e proposti al pubblico, al quale, invece, ben si adattava l'equilibrio della *Crestomazia*, malgrado l'idea di patria che un'antologia della prosa italiana rischiava di risvegliare in una regione fervente dal punto di vista politico-culturale, ma rigidamente controllata, come il Lombardo-Veneto austriaco.

## Bibliografia

- ANDRIA M., *Le tracce della lettura. Un elenco inedito dalle carte napoletane*, in *I libri di Leopardi*, Pozzuoli, Elio de Rosa editore, 2000, pp. 9-23.
- BERENGO M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- BOLLATI G., *Introduzione a G. Leopardi, Crestomazia italiana. La prosa*, secondo il testo originale del 1827. Introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XCVIII.
- Id., *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza, introduzione di L. Blasucci, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 3-118.
- BLASUCCI L., *Giulio Bollati «leopardiano»*, in G. Bollati, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza, introduzione di L. Blasucci, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. VII-XVIII.
- CACCIAPUOTI F. (CUR.), *Giacomo dei libri. La Biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, Milano, Electa, 2012.
- EAD., *Le Crestomazie e L'officina del poeta. Schede di lavoro, elenchi di lettura e artifici di memoria*, in Cacciapuoti 2012, pp. 337-344 e 345-349.
- CAMPANA A., *Leopardi e il canone italiano nelle due «Crestomazie»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 80 (2010), pp. 149-153.
- CATALOGO DELLA BIBLIOTECA LEOPARDI IN RECANATI, in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche», IV (1899), Ancona, Morelli, 1899 (*Catalogo*).
- DE ZAN M., *La possibile influenza di F. M. Zanotti nelle riflessioni filosofiche di Leopardi sul valore della conoscenza scientifica*, in «Rivista di storia della filosofia», LI (1996), pp. 271-310.
- DIAFANI L., *Leopardi e il metodo della «Crestomazia italiana» di prosa*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 315-336.
- FAVA M., *Gli autografi di Giacomo Leopardi conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Luigi Lubrano Libraio, 1919.
- FELICI L., *Una biblioteca portatile. La Crestomazia italiana della prosa*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 185-200.
- GALILEI G., *Opere*, a cura di G. Toaldo, 4 voll., Padova, Stamperia del Seminario. Appresso Gio. Manfrè, 1744.
- GALLIFUOCO S., *Libri di libri. L'officina delle Crestomazie*, in *I libri di Leopardi*, Pozzuoli, Elio de Rosa editore, 2000, pp. 93-111.
- LANDI P., *Bartolomeo Nardini censore di Giacomo Leopardi*, in «Otto/Novecento», XII, 3/4 (1988), pp. 5-23.
- EAD., «A Milano si stampa quel che si vuole». *Leopardi e Milano (1815-1859)*, in *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, a cura di P. Landi, Milano, Electa, 1998, pp. 17-61.

- LAURO R., *Filologia e lingua nella Crestomazia della prosa*, in Cacciapuoti 2012, pp. 251-269.
- LEOPARDI G., *Crestomazia italiana. La prosa*, secondo il testo originale del 1827. Introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968 (*Crest.*).
- Id., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (*Epist.*).
- Id., *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, A. Mondadori, 1999 (*Zib.*).
- LOMBARDINILO A., *Leopardi: la bellezza del dire. Società, educazione, testualità nella «Crestomazia italiana della prosa»*, Venezia, Marsilio, 2012.
- LUPERINI R., *La questione del canone e la storia della letteratura come ricostruzione*, in «Allegoria», IX, 26 (1997), pp. 5-13.
- Id., *Introduzione. Due nozioni di canone*, in «Allegoria», X, 29-30 (1998), pp. 5-8.
- MAZZETTI M., *Boccaccio e Cino. La costruzione di una poetica tra riscritture, echi e (false) parodie*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Arqués Corominas e S. Tranfaglia, Firenze, Franco Cesati, 2016.
- MUÑIZ MUÑIZ M. DE LAS N., *Le Crestomazie di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 309-341.
- PACELLA G., *Elenchi di letture leopardiane*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 444 (1966), pp. 557-577.
- PALUMBO M., *La Crestomazia della prosa e un modello di letteratura*, in Cacciapuoti 2012, pp. 241-249.
- POLATO L., *Lo stile e il labirinto. Leopardi e Galileo e altri saggi*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- POLIZZI G., *La Crestomazia della prosa: stile e pensiero*, in Id., *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 81-116.
- ROTA P., *Leopardi e i narratori della Crestomazia Italiana*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di G. M. Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 251-263.
- Id., *Progetti paralleli: la «Crestomazia della prosa» e l'edizione delle «Operette morali»*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998), a cura di M. A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 259-273.
- SANTINI E., *Della «Crestomazia italiana» del Leopardi e di altre antologie*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa (Lettere, Storia e Filosofia)», IX, 1/2 (1940), pp. 35-64.
- TRAVI E., *Leopardi: l'esplorazione frammentaria degli anni 1826-1828*, in «Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica», I (1961), pp. 136-172.
- VERHULST S., *Leopardi antologista della prosa*, in *Leopardi e Bologna*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano

- (Bologna, 18-19 maggio 1998), a cura di M. A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 275-284.
- Id., *Leopardi e la prosa scientifica di Francesco Maria Zanotti*, in «Rivista di storia della filosofia», LVI, 3 (2001), pp. 393-413.
- ZITO P., *La 'biblioteca' leopardiana*, in *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di F. Cacciapuoti, Napoli, Macchiaroli, 1989, pp. 55-64.

# Zola conteur-journaliste face à la censure d'État : les potentialités du genre bref

*Nicoletta Agresta*

L'histoire de la presse française du XIX<sup>e</sup> siècle vit dans les années du Second Empire une conjoncture très singulière : dans une époque et un régime singulièrement méfiant à l'égard de la chose écrite, on voit une explosion sans précédents du tirage des feuilles journalistiques et une multiplication démesurée des lecteurs. Cette méfiance, cet acharnement à l'égard de la presse se justifie par le fait que, depuis la Révolution, elle est devenue l'un des lévriers de la vie politique, d'où la nécessité, pour le gouvernement, de la contrôler et d'en limiter la liberté. La constitution de 1852 ne mentionne pas la presse : c'est par décret que Napoléon III entend la dominer en imposant un arsenal répressif extrêmement oppressif, confus et variable. Pourtant, dans ces années de restrictions et contraintes, le journalisme voit paradoxalement le moment le plus brillant de son histoire.

C'est dans un Second Empire qui « n'aimait la presse dans aucune de ses manifestation »<sup>1</sup> que le jeune Zola, dans les années 1860, s'apprête à entreprendre sa carrière journalistique qui l'accompagnera pendant presque toute son activité d'écrivain. L'écriture journalistique zolienne est assujettie aux limitations éditoriales qui pèsent sur l'ensemble de la presse imprimée au XIX<sup>e</sup> siècle. Le chef de file du Naturalisme, dès ses premières publications, a entretenu avec la censure des rapports fréquents et tendus et s'est incessamment battu pour la liberté de parole. Pourtant, si le Zola romancier, dès les débuts de sa carrière, a combattu les lois de la presse à travers celle que Silvia Disegni a appelé la « stratégie du dévoilement »<sup>2</sup>, visant à

---

<sup>1</sup> Bellet 1967, p. 5.

<sup>2</sup> Disegni 2009, p. 427-462.

la ridiculisation de la censure et de ses mécanismes, on voit chez le journaliste-conteur la mise en place de techniques différentes, mais autant efficaces.

La critique reconnaît en mai 1868, année de la libéralisation du régime impérial et de la promulgation de la loi libérale sur la presse, une année clef, marquée par l'irruption du politique dans le journalisme zolien. À partir de cette constatation, nous interrogerons le corpus de contes et de nouvelles composé de 1865 à 1872, en analysant dans les deux phases de sa carrière – de 1865 à 1868 et de 1868 à 1872 – l'évolution des stratégies mises en place par l'écrivain pour faire face aux contraintes éditoriales infligées par la censure d'état.

Dans un premier temps, nous analyserons les nouvelles correspondantes à la première phase où, dans les feuilles de la petite presse, Zola exerce ses talents de conteur et chroniqueur. Comme dans ces années l'Empire soumit les journaux à une censure très sévère, qui exclut tout discours politique, Zola développe dans les récits brefs des années 1865-1868 une écriture transversale fondée sur l'allusion, qui lui permet d'avancer une polémique indirecte mais incessante sur l'actualité du moment. Dans la première partie de notre travail, nous chercherons à démontrer comment Zola arrive à réécrire l'histoire du Bas-Empire, en se servant des potentialités de la narrative brève et en s'appuyant sur la vocation panoramique du périodique qui favorise la saisie du social sous forme de portraits-types mis en série. Successivement, nous examinerons le passage à la deuxième phase de la carrière journalistique zolienne, déterminée par l'introduction explicite du discours politique.

## Une cartographie du réel pour « raconter » le Bas-Empire

Le premier article que Zola signe dans la presse date du 31 janvier 1863, mais ses véritables débuts seront en 1865 quand, grâce aux contacts noués chez Hachette avec des écrivains, des critiques et des journalistes, il devient collaborateur au *Petit Journal*, au *Courier du Monde*, à *La Vie Parisienne* et au *Figaro*. La presse dans cette période est soumise à un strict traitement préventif et répressif : le décret émané le 17 février 1852 imposait autorisation préalable, cautionnement et timbre. En général, elle était complètement prisonnière du gouvernement. Dans ces années de surveillance extrême, Zola, en dessinant une véritable taxinomie de la société, avance toute une critique des mœurs et de l'actualité à travers les « Profils Parisiens » et les « Portraits-carte

». Ces portraits-types, hérités des physiologies, dont la vogue se développe sous la Monarchie de Juillet, se font dans la petite presse littéraire de ces années un véritable opérateur de l'allégorisation du social, voire un « avatar de l'allégorie »<sup>3</sup>, ce qui consent à Zola de peindre (et de dénoncer) en toute liberté son tableau de la société parisienne. Le procédé de typisation, en fait, lui consent de problématiser le corps social et d'aborder implicitement certains aspects politiques et culturels de son temps.

Zola ouvre sa série de portraits-carte par une « représentation fantasmagorique du Lecteur du *Petit Journal* »<sup>4</sup> dans laquelle il résume la classe des consommateurs de presse. Dans ce récit il « typifie » le représentant d'une « foule d'un million de têtes »<sup>5</sup>, le lecteur du *Petit Journal*, qui est « homme et femme, enfant et vieillard, beau et laid, riche et pauvre [...]. En un mot, il a tous les visages, tous les sexes, tous les âges, tous les vêtements, toutes les conditions. C'est une nation, une société complète »<sup>6</sup>. Après avoir présenté le lecteur type dans toute sa complexité, il passe – avec une subtile ironie – à décrire les exigences du lectorat de cette nouvelle presse : « Tu sais ce qu'il me faut pour vivre et pour me tenir en bonne santé : une ou deux heures de distraction chaque soir, la lecture d'un journal où je trouve les événements du jour et une suite de récits intéressants et variés »<sup>7</sup>. Zola résume ainsi en quelques lignes et très en filigrane l'état de soumission auquel le gouvernement, à travers l'interdiction de tout sujet politique dans la presse et l'imposition aux journaux de tons légers et frivoles, veut soumettre le peuple en le gardant dans un état de désinformation. Pourtant, si la rédaction du *Petit Journal* demande des articles plaisants et agréables, l'écrivain peine à se mettre à l'unisson de cette « gaieté fausse »<sup>8</sup> et a plutôt la tendance à peindre la société contemporaine sous un angle plus réaliste et moins heureux. Ainsi, après le refus du conte *Mon voisin Jacques*, portait-carte d'un mélancolique croquemort, la collaboration avec le *Petit Journal* s'achève-t-elle.

---

<sup>3</sup> Cf. Stienon 2001, p. 27-38.

<sup>4</sup> Wrona 2011, p. 52.

<sup>5</sup> Zola 1976, p. 267.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 268.

<sup>8</sup> Zola 2002, p. 672.

Dans cette optique de résistance à une peinture lénifiante de la société, il nous semble particulièrement significative la série des quatre portraits-carte féminins s'évoluant en micro-récits qui, publiée initialement dans des périodiques de nature différente, a parue enfin réunie à la suite du roman *Le Vœu d'une morte*, sous le titre d'*Esquisses parisiennes*. Il s'agit de *La Vierge au Cirage*, *Les Vieilles aux yeux bleus*, *Les Repoussoirs* et *L'Amour sous les toits*<sup>9</sup>. À travers ces quatre portraits – renvoyant respectivement aux figures de la prostituée, de la vieille, de la laide et de la grisette – Zola nous présente quatre détails d'un tableau social illustrant une société féminine marginalisée. Faite exception pour le dernier portrait, *L'Amour sous les toits* qui, même en présentant la figure d'une humble grisette, se détache du cadre sombre des *Esquisses* et s'oppose franchement par ses tons à l'ensemble, ces contes mettent en scène des situations déchirantes de la condition féminine : la prostitution, la déchéance physique et l'extrême laideur. Ces portraits seront la première tentative de l'écrivain de faire du corps féminin un outil de dénonciation sociale. Dans *La Vierge au cirage*, conte presque entièrement développé sur la longue et méticuleuse description du corps semi-nu d'une jeune femme, à la beauté angélique doublée de sensualité, Zola termine rudement, en renvoyant drastiquement à la condition sociale de la prostituée et à la vénale question de sa rétribution : le comte lui doit « vingt-cinq centimes par jour [qui montent à] vingt-trois francs au bout de trois mois »<sup>10</sup>. À travers cet effet de contraste qui est direct, cruel et frappant, Zola veut dénoncer la commercialisation des relations humaines et la réduction du corps de la femme en objet.

Une autre technique pour dénoncer le réel est celle de conduire aux extrêmes conséquences des tendances de la société contemporaine. La situation hyperbolique et paradoxale qui en résulte a pour but de dessiner plus clairement la cruauté, l'absurdité des présupposés qui fondent le système social. Sans cette exagération, le lecteur ne pourrait pas s'en rendre compte, tandis qu'elle échappe aux foudres de la censure grâce à la liberté qu'on accorde à l'invention littéraire quand elle semble bien éloignée du réel. *Les Repoussoirs*, par exemple, est l'histoire d'un marchand qui, dans un Paris où tout est réduit à marchandise,

<sup>9</sup> Nous ne reportons ici que les indications relatives aux premières parutions des récits : *La Vierge au cirage*, en « La Vie Parisienne » (16 septembre 1865) ; *Les Vieilles aux yeux bleus*, en « Le Grand Journal » (5 novembre 1865) ; *Les Repoussoirs*, en « La Voie Nouvelle » (15 mars 1866) ; *L'Amour sous les toits*, en « Le Petit Journal » (13 mars 1865).

<sup>10</sup> Zola 1976, p. 234.

vend la laideur des femmes. Ce portrait-carte, qui vise sur l'in vraisemblable pour mieux arriver au cœur de la réalité, peut être lu en pendant avec le récit *Les Bals publics*. Une certaine parenté thématique lie ces deux récits où Zola attaque et ridiculise la société capitaliste qui l'entoure : on loue de la laideur ou de la gaieté à l'heure, selon une logique partagée qui réduit l'être humain au statut d'un objet à vendre. Voici un extrait de l'annonce publicitaire de l' « Agence des Repousseurs » :

Madame, j'ai à offrir aux beaux visages la plus riche collection de visages laids qu'on puisse voir [...]. Plus de fausses dents, de faux cheveux, de fausses gorges ! Plus de maquillage, de toilettes dispendieuses, de dépenses énormes en fards et dentelles ! De simples *Repousseurs* que l'on prend au bras et que l'on promène par les rues, pour rehausser la beauté et se faire regarder tendrement par les messieurs ! [...] Vous trouverez chez moi les produits les plus laids et les plus variés. Vous pourrez choisir, assortir votre beauté au genre de laideur qui lui convient. TARIF : l'heure, 5 francs ; la journée entière, 50 francs<sup>11</sup>.

Encore, dans le conte *Une victime de la réclame*<sup>12</sup>, Zola avance une autre critique de la société de consommation en imaginant un personnage totalement aliéné qui se fait conditionner pendant toute sa vie par la publicité, jusqu'à trouver la mort par l'assomption d'un « somnambule qui guérissait tous les maux »<sup>13</sup>. Même après, le protagoniste reste la victime des annonces : voulant être enseveli dans une bière à embaumement instantanée, qui venait d'être brevetée, « la bière s'ouvrit en deux, et le misérable cadavre glissa dans la boue et dut être enterré pêle-mêle avec les planches rompues de la caisse. Son tombeau [...] ne fut bientôt qu'un tas de pourriture sans nom »<sup>14</sup>. Une autre modalité utilisée par Zola dans ces années pour avancer sa dénonciation sociale et pour tourner la censure est l'usage du genre de l'apologue et de la fable ayant les animaux pour protagonistes. C'est le cas du conte *La Journée d'un chien errant*<sup>15</sup> : en donnant la parole aux bêtes pour mieux décrire les mœurs des humains, Zola met en exergue la condition difficile des intellectuels et des artistes sous

<sup>11</sup> Zola 1976, p. 246.

<sup>12</sup> « L'Illustration » (le 17 novembre 1866).

<sup>13</sup> Zola 1976, p. 301.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> « Le Figaro » (le 1<sup>er</sup> décembre 1866).

le Second Empire et se sert de l'animal pour renverser le point de vue sur la condition humaine et ses aberrations. L'épilogue surtout insiste sur la portée politique de la fable qui se termine par ces mots : « "L'idéal, mon cher maître, est d'être enfermé et battu dans une pièce où il y a du sucre et de la viande." Je parle pour les chiens »<sup>16</sup>. La dimension politique tacite de ce conte sera encore plus marquée dans la version remaniée *Le Paradis des chats*, publiée dans *La Tribune*, le 1<sup>er</sup> novembre 1868. D'autres exemples semblables appartenant au corpus de cette première phase sont *Une cage de bêtes féroces*<sup>17</sup> et *Le vieux cheval*<sup>18</sup>, où l'écrivain oppose la naïveté et la pureté du monde animal à la bestialité et à la férocité du monde humain.

### **La fin d'un règne : une triste synthèse entre symboles et allégories**

C'est à partir du 1868 que le style allusionniste, dominant dans les premières années, laisse place à une écriture de plus en plus directe et transparente. Les contes de cette période enregistrent une augmentation de la portée satirique et des effets de la caricature, donnant lieu à une vraie dénonciation sociale. Même si la loi du 1868 assouplit la censure sur la presse, celle-ci reste quand-même soumise à des restrictions assez contraignantes : ce n'est qu'une libéralisation incohérente et velléitaire. Cette loi, en effet, si d'un côté prévoit la suppression de l'autorisation préalable et la réduction du timbre, de l'autre confirme le maintien du cautionnement et du système répressif, la fixation d'amendes pour toute publication de faits de la vie privée, l'obligation de signature pour les journalistes et la codification de la diffamation. Zola, dans ce contexte ambigu de liberté d'expression et dans un moment historique troublé qui voit la fin d'un règne entre crises politiques et guerre imminente, met en place dans ses contes – tout particulièrement sur les colonnes de *La Cloche* et de *La Tribune* – de nouvelles stratégies d'écriture. En se servant des figures intermédiaires du symbole et de l'allégorie, il propose des fictions à double fond et il construit dans la presse, article après article, tout un réseau symbolique qui est une véritable

<sup>16</sup> Zola 1976, p. 1409.

<sup>17</sup> « La Rue » (le 31 août 1867).

<sup>18</sup> « Le petit Journal » (le 26 janvier 1865).

satire du Second Empire. Le lecteur la retrouve, plus largement exploitée, dans la contemporaine dénonciation romanesque des *Rougon-Macquart*<sup>19</sup>.

Le corpus des contes relatif à cette période semble à première vue dominé par la disparate : Zola touche à différents sujets tels que l'anticléricalisme, l'éducation féminine, la critique des mœurs et la polémique politique. Comme le souligne Marie-Astrid Charlier, l'unité de ce corpus hétérogène est garantie par deux éléments : la présence de la satire et l'introduction d'une « poétique de l'objet », inédite dans le corpus journalistique zolien, que l'écrivain travaille par deux mouvements essentiels, la réification et la trivialité<sup>20</sup>. En plus, à l'objet trivial comme support de la caricature politique se mêle une valorisation de l'insignifiant comme manière de sonder l'Histoire et de faire le bilan du règne napoléonien. Il nous semble que cette poétique de l'objet, derrière laquelle Zola cachera tout son discours polémique, parcourt comme un leitmotiv les contes de *La Tribune* et de *La Cloche* et s'articule fondamentalement à travers deux canaux symboliques : l'objet du quotidien et le corps de la femme. Les objets du quotidien retracés dans le corpus frappent pour leur médiocrité : des joujoux, des lunettes cassées, la boucle d'une jarretière, une aiguille à tricoter, une tabatière, une poignée de cheveux, une cassette de fer, etc. Ces objets deviennent des embrayeurs herméneutiques activant le dispositif de la caricature et invitant le lecteur à se faire déchiffreur et à poursuivre le travail de dévoilement initié par le journaliste<sup>21</sup>. L'exemple le plus représentatif en ce sens est le récit *Vieilles Ferrailles*<sup>22</sup>. Ce conte s'ouvre avec la description d'une étrange boutique découverte par hasard par le narrateur qui est en train de se balader sur le Quai Saint-Paul. Ici sont amassées une « collection bizarre de morceaux de fer rouillés »<sup>23</sup> que le propriétaire du magasin a récupéré au bord de la Seine. Le curieux marchand de curiosité commence par présenter trois objets qui résument d'après lui « tout l'Empire », « dix-huit ans » de règne de Napoléon III : la « pratique » de M. Rouher, un instrument de polichinelle qui travestit la voix,

<sup>19</sup> Cf. Reverzy 2007.

<sup>20</sup> Cf. Charlier 2013.

<sup>21</sup> Cf. Samidanayar-Perrin 2013.

<sup>22</sup> « La Cloche » (le 14 mars 1870).

<sup>23</sup> Zola 1976, p. 373.

celle du ministre, une paire de lunettes cassées, celles du ministre Ollivier, et la célèbre « sonde auguste » de Nélaton, le chirurgien personnel de l'Empereur, qui fait signe, dans cette chronique, vers la perte de virilité du souverain. Ce qui suit est toute une série de petits et vieux objets, chacun étant une référence à un événement ou à un personnage du Second Empire. Il y a la bille de M. Clément Duvernoir, l'aiguille à tricoter de l'impératrice, la tabatière à musique de Belmontet, une lanterne sourde provenant du matériel du coup d'État, le revolver du prince Pierre utilisé pour assassiner Victor Noir et une cassette de fer vide ayant contenu les papiers relatifs au fameux complot que cherche vainement M. Piétri. Que ces objets soient retrouvés au fond de la Seine souligne leur caractère de « restes »<sup>24</sup> d'un règne que Zola aborde déjà comme un règne mort. Les pièces de « collection bizarre » sont soignées par le vieux ferrailleur comme des vestiges, des « pièces rares » d'une époque que Zola présente déjà comme morte, même si elle ne l'est pas encore. Pourtant ces vieux débris repêchés du fond de la Seine, si « horriblement sales » que le narrateur « n'ose pas [y] mettre les doigts »<sup>25</sup>, renvoient symboliquement aussi à la pourriture morale de l'Empire napoléonien. Ce « paquet de rouille », cet ensemble de saletés rangées méthodiquement « sur des planches à demi pourries »<sup>26</sup> de cette poussiéreuse boutique, allégorise donc, dans une critique hardie, les événements et les protagonistes du Second Empire.

Un autre conte qui voit l'objet en tant que protagoniste et où les choses se prêtent à une lecture symbolique de la fiction est le récit *Catherine*<sup>27</sup>. Protagoniste du conte est la poupée éponyme appartenant à une petite fille de huit ans. Zola vise ici l'apprentissage du rôle social d'honnête jeune fille bourgeoise que la gamine propriétaire de la poupée doit commencer à expérimenter par son jeu. Cette enfant, au lieu de s'amuser, se retrouve forcée à accomplir toute une série de devoirs :

Tout le jour, elle s'empresse autour d'elle, elle s'inquiète, elle se multiplie. Le matin, elle procède à son lever et à sa toilette [...]. Elle la frotte de poudre de riz, de fards, d'onguents ; elle crêpe ses faux cheveux ; [...] ensuite elle habille Catherine : un simple peignoir, une robe du

<sup>24</sup> Charlier 2013, p. 71.

<sup>25</sup> Zola 1976, p. 374.

<sup>26</sup> Ivi, p. 373.

<sup>27</sup> « La Cloche » (le 18 avril 1870).

matin. Mais, après le déjeuner, elle lui passe une jupe de soie, et plus tard, quand l'heure du Bois arrive, elle lui fait une troisième toilette. Le soir, elle le met en robe de bal<sup>28</sup>.

Il nous semble que dans ce conte, apparemment inoffensif et innocent, Zola vise deux objectifs hautement polémiques: d'un côté, par la représentation narrative du jeu fondé sur l'imitation aveugle et mécanique des mœurs sociaux, il nous propose l'emblème d'un régime impérial qui est le règne « du *comme si*, de l'imitation »<sup>29</sup>, étant le Second Empire notoirement obsédé par l'imitation du Premier Empire ; de l'autre côté, la poupée Catherine, par ses robes, ses accessoires et ses rituels d'habillement, incarne le vide frivole non seulement de l'univers féminin, mais d'un règne qui, par l'impératif du paraître et de ses rituels mondains, essaye de masquer son véritable « être », fait de vice et de débauche. En effet, comme le souligne Éléonore Reverzy dans son ouvrage consacré à la poétique de l'allégorie dans les *Rougon-Macquart*<sup>30</sup>, l'importance que Zola accorde en général aux toilettes des protagonistes, dont il fait des descriptions longues et ponctuelles, ressortit à cette volonté de l'écrivain de faire du Second Empire un régime d'opérette, de pur apparat uniquement fondé sur les apparences. En plus, selon la lecture allégorique avancée par Maryse Adam-Maillet, dans les vêtements des personnages zoliens sont lisibles à la fois « la perte d'une femme et l'entropie d'une société en crise ; leur raffinement élabore la décadence, leur inflation nourrit l'économie de la spéculation »<sup>31</sup>. En ce sens, nous pouvons lire, en germe, dans les tenues de la poupée Catherine la valeur symboliques des robes de Rénée – ou du personnage goncourtien de Chérie –<sup>32</sup>, inscrivant par un incessant tourbillon de jupes le règne du paraître du Second Empire. Pour renforcer sa dénonciation, Zola se sert ici d'une technique très fréquente dans les contes de ce corpus, consistant dans la prolifération des objets, envahissant l'espace narratif :

Catherine [...] a des bijoux, montres, bracelets, colliers, boucles d'oreilles. Elle possède un trousseau [...] qui comprend au moins une douzaine de robes, robes de bal, robes de ville, robe de courses et

<sup>28</sup> Zola 1976, p. 384.

<sup>29</sup> Reverzy 2007, p. 83.

<sup>30</sup> Cf. *ivi*, p. 80-81.

<sup>31</sup> Adam-Maillet 1995, p. 53.

<sup>32</sup> Cf. Reverzy 2015.

de bains de mer, robes d'appartement ; beaucoup de linge, chemises de batiste, mouchoirs brodés, bas à jours, jupon garnis de dentelle, et encore des serviettes et des draps de fine toile [...] elle a un lit, une armoire à glace, un guéridon pour prendre le thé, deux fauteuils [...]. Et la toilette ! une merveille que cette toilette, une délicieuse psyché, à tablette de marbre, à glace biseautée, garnie de tous les engins que nécessite aujourd'hui la toilette d'une femme comme il faut : peignes, brosses, grattoirs, boîtes à poudre de riz, fard, teinture pour les lèvres, etc., etc<sup>33</sup>.

Cette énumération de petits objets de la poupée, qui ne fait qu'augmenter l'état d'inquiétude de la petite fille, sert à renforcer la critique de l'écrivain qui veut souligner la mondanité et la frivolité de la société.

Cette poétique de l'objet se complexifie ensuite à travers l'usage fictionnel du corps de la femme, qui devient un instrument pour attaquer le gouvernement et auquel Zola fait subir tout un procédé symbolique de réification dérivant de l'exposition de la nudité. Dans les contes, comme dans les romans, la femme – ou mieux certaines parties de son corps – se chosifie à mesure qu'elle se dénude jusqu'à devenir un objet. La femme de l'Empire symbolise dans les contes zoliens la mondanité, la corruption et l'inaptitude du régime : plus la femme se décolète, en mettant à nu son corps jusqu'à en faire un objet, plus le ton polémique se hausse et le conte se charge d'indignation et de mépris. Dans *Les Épaules de la marquise*<sup>34</sup> le ton polémique est âpre et les scènes décrivant le corps nu de la marquise sont nombreuses et détaillées. Les « épaules de la marquise » incarnent l'emblème parfait de la « fête impériale » et Zola s'en sert pour ridiculiser l'Empire et ses protagonistes et pour en montrer la faiblesse, l'hypocrisie et l'incompétence. La comparaison avec le Premier Empire, duquel le Second n'est qu'une grotesque parodie, est ici explicite et féroce : à l'héroïsme guerrier du Premier Empire suit un régime de l'apparence qui a institutionnalisé la prostitution et qui ne doit sa survivance qu'à sa mondanité soutenue par les « belles épaules de ses femmes » :

Le premier empire a été le règne des beaux uniformes ; le second empire est le règne des belles épaules. Que voulez-vous, on fait ce qu'on peut. Lorsqu'on ne se sent pas de force à conquérir l'Europe par l'épée,

<sup>33</sup> Zola 1976, p. 383.

<sup>34</sup> « La Cloche » (le 21 février 1870).

on la contraint à l'admiration en décolletant les dames [...] un pareil gouvernement doit être soutenu par les jolies femmes. [...] Les épaules de la marquise portent l'empire depuis dix-huit ans<sup>35</sup>.

Donc, à l'instar des fictions romanesques où les sommets de la société impériale des *Rougon-Macquart* sont soutenus par des figures de la nudité<sup>36</sup>, c'est ainsi que Zola dans ces contes fait peser sur les épaules dénudées des femmes du Second Empire le poids entier d'une évolution sociale. Le procédé de réification du corps de la femme dans ces récits passe entièrement à travers la thématique de la prostitution. Dans ces textes, Zola recourt souvent à l'image de la transformation de la chaire dénudée des femmes en marbre, comme on peut l'observer à partir de ce passage :

Quand on songe à tous les désirs qu'elles ont provoqués, à tous les rêves ardents qui ont frissonné autour d'elles, on se demande de quelle argile la nature a dû les pétrir pour qu'elles ne soient pas rongées et émiettées, comme ces nudités de statues, exposées au grand air des jardins, et dont les pluies ont mangé les contours délicats. Mais non, toute la débauche élégante du seconde empire n'a pu entamer le marbre des épaules de la marquise<sup>37</sup>.

Dans ces récits, les femmes devenues « enseignes vivantes », institutions – qui finalement dans *La Curée* se transformeront dans la scène du bal du Ministère dans les « fermes colonnes de l'Empire »<sup>38</sup> – perdent ainsi toute leur individualité en devenant des objets tellement anonymes qu'ils se confondent avec les autres éléments architecturaux de la ville: « Aujourd'hui, [les hommes] regardent hébétés [les épaules de la marquise], sans les voir, les yeux blasés, au point qu'ils les confondent avec les marbres des cheminés et des consoles »<sup>39</sup>. Les

<sup>35</sup> Zola 1976, p. 1397-1398.

<sup>36</sup> Nous faisons référence aux romans *La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Nana* où Zola associe aux principaux représentants du pouvoir du cycle romanesque, Saccard, Eugène Rougon et le comte Muffat, respectivement les protagonistes Renée, la comtesse de Baldi et Nana qui, comme le note McNail Arteau sont trois variations de la nudité impériale appartenant aux pouvoirs financier, politique et aristocratique et qui, présentées dans leur nudité, ont pour fonction d'illustrer jusque dans leur chair les structures profondes du régime ; cf. McNeil Arteau 2018, p. 41.

<sup>37</sup> Zola 1976, p. 433.

<sup>38</sup> Zola 1960, p. 475.

<sup>39</sup> Zola 1976, p. 1396.

corps dénudés des femmes, en plus, affichent une intimité publique : « elles font partie des spectacles publics. Elles appartiennent à tous les yeux, elles sont dans toutes les mémoires »<sup>40</sup>. « Ces épaules sur lesquelles a passé le souffle chaud de Tout-Paris galant et vicieux »<sup>41</sup>, en tant que chose publique et à force d'être regardées et maniées, sont devenues au fil du temps salies et presque ennuyantes, « banales et souillées comme un trottoir »<sup>42</sup>. Les épaules de la Marquise se transforment ainsi en objets-déchets, tellement usées et sales au point de générer presque du dégoût et de la répulsion, voire de l'indifférence en ceux qui les regardent. À l'instar des vieilles ferrailles retrouvées au fond de la Seine, Zola jette les épaules de la Marquise et tout le réseau symbolique qu'elles allégorisent dans l'énorme poubelle du Second Empire.

Pour conclure, il est possible de soutenir, à partir des exemples considérés, que l'objet, dans ces contes, est envahi d'une portée allégorique et chargée de représenter la réalité du règne de Napoléon III. En résumant tout le Second Empire en « ses objets », Zola arrive à esquisser le tableau d'une société et à dénoncer silencieusement mais inexorablement son époque. Une vingtaine d'années après, dans l'article « La censure », publiés dans *Le Figaro* le 7 novembre 1885, Zola écrit :

Et savez-vous ce qu'il faut reprocher le plus à la censure ? Ce n'est pas qu'elle défend, ce qu'elle empêche. [...] Est-ce que la politique ne devrait pas être notre champ d'étude, cette politique où germe toute la comédie de l'époque ? Est-ce que la vraie source des larmes ne se trouve pas dans les questions sociales qu'on nous interdit brutalement ? [...] Toute la littérature a évolué vers le vrai, nous dédaignons les tréteaux, où la police veut châtier nos œuvres<sup>43</sup>.

Ce cri emblématique, résonnant dans un article qui voit le jour dans la dernière phase d'une longue carrière journalistique, résume tout le parcours d'un écrivain qui ne s'est jamais incliné aux lois répressives dictées par la censure et qui a toujours cru dans la liberté de la parole. Cependant, la force des mots ne réside pas seulement dans ce qu'ils désignent, mais souvent elle demeure dans ce qu'ils ne disent pas ou qu'ils ne peuvent pas dire. À travers les différentes stratégies

<sup>40</sup> Ivi, p. 432.

<sup>41</sup> Ivi, p. 433.

<sup>42</sup> Ivi, p. 1396.

<sup>43</sup> É. Zola, *La Censure*, « Le Figaro » (7 novembre 1885).

qu'il adopte dans ses récits brefs, à travers l'usage des types, des symboles et des allégories, Zola arrive à écrire le contre-récit de l'histoire de son temps. Face au contraignant arsenal juridique imposé dans ces temps de censure, Zola déploie son arsenal symbolique, qui est riche, puissant et efficace. Dans le double fond de ses contes et nouvelles, Zola cèle tout un discours caché, une « subversion silencieuse » – pour emprunter l'expression de Janice Best<sup>44</sup> – qui probablement n'aurait pu avoir la même puissance si exprimée à haute voix.

## Bibliographie

- ADAM-MAILLET M., *Renée, poupée dans La Curée*, in « Cahiers Naturalistes », LXIX (1995), p. 49-68.
- ARTEAU M., *Le Relève des jours. Emile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Garnier, 2018.
- BELLET R., *Force de limitation et force d'expansion*, in *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 1967, p. 11-44.
- BEST J., *La subversion silencieuse, censure, autocensure et lutte pour les libertés d'expression*, Montréal, Les Éditions Balzac, 2001.
- CHARLIER M.-A., *Le « balais » contre la « sonde ». Zola chroniqueur d'une fine de règne (La Cloche, 1870)*, in « Cahiers Naturalistes », LXXXVII (2013), p. 63-82.
- DISEGNI S., *Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index*, in « Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines », II (2009), p. 427-462.
- REVERZY E., *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.
- EAD., *Raconter le Second Empire : Chérie*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XXII (2015), p. 73-84.
- SAMINADAYAR-PERRIN C., *Zola journaliste : histoire, politique, fiction*, in « Cahiers Naturalistes », LXXXVII (2013), p. 5-28.
- STIENON V., *Le type et l'allégorie : négociations panoramiques*, in « Romantisme », CLII, 2 (2011), p. 27-38.
- WRONA A., *Zola journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Éditions Flammarion, 2011.
- ZOLA É., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, I, Édition de A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1960.
- Id., *Contes et nouvelles*, Édition de R. Ripoll avec la collaboration de S. Luneau, Paris, Gallimard, 1976.
- Id., *Œuvres complètes*, sous la direction d'H. Mitterand, I, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002.

---

<sup>44</sup> Cf. Best 2001.



# Giovanni Papini e lo specchio dello scandalo

Francesca Golia

Ogni uomo ha il dovere di apparire, diventare, di essere il contrario di quel che è per nascita, natura e destino. [...] non c'è dritto che nel rovescio.

Giovanni Papini, *Anch'io son borghese*, 1914

## Introduzione

Che il momento della pratica scrittoria sia strettamente legato a quello della ricezione, si può affermare a proposito di ogni autore che si domandi per quale fine scriva e a quali lettori si rivolga. D'altra parte, non sarà inutile insistere su tale considerazione a proposito di uno scrittore come Giovanni Papini il quale sembra spesso anteporre, alla scelta dell'argomento e dello stile, la previsione dell'effetto che intende suscitare. Nelle pagine che seguono, una riflessione incentrata sulla dimensione paradossale dello scandalo costituirà l'angolazione dalla quale leggere il rapporto dello scrittore con la ricezione e, in particolare, le sue provocazioni volte a ottenere un rifiuto e una risposta censoria.

Come si sa, uno degli effetti paradossali della censura è quello di alimentare il successo delle opere e degli scrittori che ne diventano l'oggetto<sup>1</sup>. Papini è stato spesso accusato – dai contemporanei e, più recentemente, da alcuni studiosi – di servirsi dello scandalo quale macchina promotrice<sup>2</sup>, un'accusa che fin dai suoi primi esperimenti si premurava di respingere:

Non siamo già di que' boccaloni che [...] aspettano a gloria una scomunica o un'iscrizione nell'Indice colla speranza di spacciare, finalmente, i loro libri – e non siamo neppure di quegli arruffapopoli cui fanno gola i sei mesi di prigione per procacciarsi un posto nel registro de' martiri o, meglio ancora, nella Camera dei Deputati<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Domenech, *Introduction*, in Domenech 2005, p. 11.

<sup>2</sup> Cfr. Vassalli 1986. Si tratta della tesi che Vassalli espone nel libro dedicato al processo subito da Italo Tivolato per l'articolo *Elogio della prostituzione*, pubblicato su «Lacerba» nel numero del primo maggio del 1913.

<sup>3</sup> G. Papini, «Lacerba» sotto processo, in «Lacerba», I, 13 (1 luglio 1913), p. 133.

Sebbene tale elemento non si possa escludere e non si debba far troppo affidamento sul «teatro esteriore di Papini»<sup>4</sup>, un discorso che si limitasse a questa considerazione sarebbe, a nostro avviso, riduttivo. L'ipotesi che questo contributo si propone di verificare è che, nel percorso intellettuale e religioso di Papini, la previsione e la voluttà della censura siano ascrivibili a un'operazione conoscitiva più profonda e coerente. Si tratterà perciò di mostrare come il ricorso allo scandalo da parte dello scrittore non rappresenti tanto un episodico capriccio, quanto un necessario *modus operandi* che, nel contesto di un metodo formalizzato, ha la funzione di smascherare le intenzioni e le contraddizioni dei suoi interlocutori.

Nella nostra analisi, le riflessioni del filosofo Søren Kierkegaard sulla dimensione dialettica dello scandalo saranno utilizzate a questo scopo quale strumento critico. Come testimonia il catalogo della sua biblioteca, Papini fu un attento e aggiornato lettore del filosofo danese, del quale possedeva numerosi libri che leggeva in francese e in italiano<sup>5</sup>. Nella rubrica intitolata «Kierkegaard (su)» sono inoltre classificati gli studi critici posseduti da Papini che alcuni tra i maggiori studiosi europei avevano in quegli anni dedicato al filosofo – si tratta di un insolito segno di umiltà da parte di uno scrittore che preferiva leggere le opere senza filtri critici interposti. In questa rubrica, la presenza di uno studio critico che Raoul Hoffmann aveva dedicato nel 1908<sup>6</sup> al pensiero religioso di Kierkegaard è un indicatore della verosimile conoscenza, da parte di Papini, di questo aspetto del pensiero del filosofo, fin dagli anni in cui i suoi scritti erano ancora percepiti in Italia quali curiosità letterarie e bizzarrie di un animo malinconico<sup>7</sup>.

Nel 1906 la rivista culturale «Leonardo», fondata da Papini con Prezzolini, pubblicherà il primo saggio divulgativo in italiano dedicato al filosofo<sup>8</sup>. Si tratta di una scelta coerente con gli intenti della rivi-

<sup>4</sup> C. Bo, *La condizione cattolica*, in Bagnoli 1982, p. 67.

<sup>5</sup> Il catalogo manoscritto (IT FPC AP. Ms. 233) è conservato all'Archivio Giovanni Papini, presso la fondazione Primo Conti (Fiesole), AP. FONDO AP MANOSCRITTI SC LI/INS 1/ CAM A.

<sup>6</sup> Hoffmann 1908. Nello stesso anno Carl Koch, pubblica sulla rivista «Il Rinascimento», di cui Papini era un attivo collaboratore, un saggio importante incentrato sul pensiero religioso del filosofo e sui suoi contrasti con la Chiesa, intitolato *Søren Kierkegaard*. Basso 2016, p. 84.

<sup>7</sup> Ivi, p. 83

<sup>8</sup> H. Høffding, *Un discendente di Amleto. Søren Kierkegaard*, in «Leonardo», III, 6 (1906), pp. 65-79. Secondo Basso, non si tratterebbe esattamente del primo saggio, perché

sta che si proponeva di far conoscere gli uomini più importanti della cultura italiana ed europea e tra questi, in particolare, i filosofi. Come osserva De Paulis, l'apertura di Papini alle idee dei filosofi europei nasceva da una duplice esigenza: "sprovvincializzare" i suoi referenti culturali e al tempo stesso misurarsi con tali figure per meglio comprendere la propria identità e definire un'immagine di sé<sup>9</sup>.

Nel commento della redazione non è difficile riconoscere lo stile dello scrittore<sup>10</sup>: «In Italia nessuno o quasi conosce K. Oltre il nome. [...] Eppure questo singolare ed energico predicatore [...] potrebbe essere per noi un educatore, come è stato per i danesi»<sup>11</sup>. Non si tratta, a dire il vero, di una delle sue consuete provocazioni, quanto della denuncia di una lacuna reale negli studi su Kierkegaard in Italia, ai quali Papini darà un personale contributo, curando la prima traduzione italiana de *Il più infelice*, pubblicata nel 1907 con l'ultimo numero di «Leonardo»<sup>12</sup>. Se alcuni studi recenti dedicati alla ricezione del filosofo mettono in valore il ruolo dello scrittore fiorentino quale suo primo divulgatore in Italia<sup>13</sup>, sorprende l'assenza di letteratura sulla verosimile influenza del pensiero religioso di Kierkegaard sugli scritti di Papini, il cui riflesso è una consonanza tematica sulla quale il presente contributo propone alcune riflessioni preliminari.

A partire dalla seconda metà del Novecento, gli scritti religiosi di Kierkegaard avevano riportato all'effettiva centralità che essa riveste nei vangeli canonici la nozione di *skandalon*, a lungo sottovalutata dagli interpreti, presumibilmente a causa delle sue traduzioni riduttive («pietra d'inciampo», «trappola», «ostacolo»)<sup>14</sup>, le quali la riconducono a una dimensione oggettuale. Tuttavia, nel cosiddetto Nuovo Testamento lo *skandalon* non coincide mai con un oggetto materiale<sup>15</sup>, bensì rappresenta un elemento dinamico che non può prescindere da una relazione. Si tratta a ben vedere di una relazione triangolare al centro della quale è posto l'uomo, la cui fede

---

la filosofia kierkegaardiana era già stata oggetto di un'analisi del filosofo Giovanni Calò (Calò 1906). Basso 2016, p. 82.

<sup>9</sup> De Paulis 2007, p. 13.

<sup>10</sup> Cfr. Garin 1973, p. 453.

<sup>11</sup> H. Høffding, *Un discendente di Amleto. Søren Kierkegaard*, in «Leonardo», III, 6 (1906), p. 65.

<sup>12</sup> S. Kirkegaard, *Il più infelice* (trad.it. di Knud Ferlov), in «Leonardo», V, 3 (1907), pp. 246-77.

<sup>13</sup> Basso 2016, p. 81.

<sup>14</sup> Girard 1978, p. 439.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

è vagliata mediante la possibilità dello scandalo. Quest'ultima costituisce per Kierkegaard il «momento dialettico in tutto il pensiero cristiano»<sup>16</sup>, in quanto si produce attraverso il confronto con il suo nodo cruciale: la contraddizione tra umano e divino che pone l'uomo davanti a uno specchio, ne svela le intenzioni segrete, le intime contraddizioni, costringendolo a una scelta tra la strada della negazione e quella della fede<sup>17</sup>. Perciò lo scandalo «ha per nodo dialettico il paradosso»<sup>18</sup>, ma ci sembra che questo avvenga per un'altra ragione ancora. Nei vangeli sia Cristo che Satana sono infatti portatori della possibilità di scandalo. Secondo modalità e con fini opposti, nei ruoli del Paraclito<sup>19</sup> e dell'Accusatore<sup>20</sup>, costituiscono i due poli dialettici di un campo di tensioni al centro del quale l'uomo si pone. Cristo e il diavolo rappresentano anche i due «poli d'attrazione»<sup>21</sup> entro i quali si agita il pensiero di Papini, nell'ambito di un'«odissea intellettuale»<sup>22</sup> – la definizione è di Lovreglio – che assumerà i tratti di un combattimento spirituale, in seguito al progressivo avvicinamento dello scrittore al cattolicesimo.

Carlo Bo invitava a diffidare di ogni distinzione troppo rigida tra un primo Papini – non ancora convertito – e lo scrittore “cattolico”: un taglio netto che appariva ai suoi occhi come un facile *escamotage*<sup>23</sup>. Alcune recenti monografie hanno dimostrato la fecondità di tale indicazione<sup>24</sup> e, nella medesima direzione critica, si vuole proporre una lettura dell'*iter* di Papini nella quale sia possibile tenere insieme, da un lato le innegabili contraddizioni, e dall'altro la sua paradossale coerenza che consiste, a nostro avviso, nell'attraversamento della contraddizione intellettuale «fino all'ultime conseguenze»<sup>25</sup>.

<sup>16</sup> S. Kierkegaard, *La Malattia Mortale* [1848], in Kierkegaard 2013, p. 1831.

<sup>17</sup> Il pensiero religioso di Kierkegaard insiste su questo aspetto: non si tratta di un bivio tra il dubbio e la fede, ma tra la fede e la negazione. Cfr. V. Delecroix, *Présentation*, in Kierkegaard 2006, pp. 7-27.

<sup>18</sup> S. Kierkegaard, *Esercizio del Cristianesimo*, in Kierkegaard 2013, p. 1858.

<sup>19</sup> Si tratta di un attributo più comunemente attribuito allo Spirito, ma che Giovanni utilizza a proposito di Cristo (Cfr. 1 Gv 2,1; Gv 14,16). I ruoli sono infatti diversi: se lo Spirito intercede nel cuore dei credenti (Gv 16,13), Cristo intercede per i credenti presso il Padre (Eb 7,25).

<sup>20</sup> Nel libro di Giobbe si può rintracciare l'archetipo delle modalità dello scandalo diabolico. Il diavolo assume il ruolo dell'“accusatore pubblico” del protagonista.

<sup>21</sup> Lovreglio 1975, p. 308.

<sup>22</sup> Si rimanda al titolo della monografia di Lovreglio indicata nella nota precedente.

<sup>23</sup> C. Bo, *La condizione cattolica*, in Bagnoli 1982, p. 67.

<sup>24</sup> Cfr. Di Biase 1999; Tuccini 2007.

<sup>25</sup> Papini 2017, p. 12.

## «Il demonio mi disse». Teoria e pratica del metodo dello scandalo

Se la persona di Cristo quale «scandalo essenziale»<sup>26</sup> occupa una posizione nevralgica nella riflessione religiosa di Kierkegaard, si vuole ora mostrare come nella produzione giovanile di Papini prevalga, al contrario, un'accezione diabolica dello scandalo.

I due racconti pubblicati nel 1906 – *Il Demonio mi disse* e *Il Demonio Tentato*<sup>27</sup> – che diversi anni dopo lo scrittore maturo definirà «due moralità fantastiche»<sup>28</sup>, offrono un esempio della sua preferenza per la figura del diavolo. Il protagonista de *Il Demonio mi disse* è un «diavolo senza corna»<sup>29</sup>, un *alter ego* dello scrittore con il quale condivide non soltanto i lineamenti, ma il sogno di realizzare un'edizione della Bibbia «accresciuta e corretta»<sup>30</sup>. Come è stato osservato, dietro i toni fantastici, nel racconto si celano diversi elementi filosofici e in particolare i concetti fondamentali del «pragmatismo» papiniano<sup>31</sup>. Il demonio si presenta infatti come un'esteriorizzazione del desiderio di grandezza del giovane scrittore<sup>32</sup>, per il quale l'ambizione di diventare un uomo-Dio coincide con l'aspirazione a una conoscenza enciclopedica e alla «creazione di un'enciclopedia che non solo contenesse la materia di tutte le enciclopedie di tutti i paesi e di tutte le lingue, ma le superasse e le sorpassasse»<sup>33</sup>. Le parole pronunciate dal suo *alter ego* indicano chiaramente quanto le ambizioni del giovane Papini vogliano lasciarsi ricondurre alla radice dello scandalo diabolico: «E voi sapete, caro amico che *sapienza è potenza* e ch'essere Iddio significa appunto essere sapiente e potente [...]»<sup>34</sup>. Sebbene nei vangeli presenti delle caratteri-

<sup>26</sup> S. Kierkegaard, *Esercizio del Cristianesimo*, in Kierkegaard 2013, p. 1945.

<sup>27</sup> Papini 1906.

<sup>28</sup> Papini 2017, p. 7.

<sup>29</sup> G. Tuccini, *Il Diavolo senza corna. Simbolo e codice del fantastico papiniano*, in Farinelli 2012, pp. 63-77.

<sup>30</sup> Un'impresa alla quale il giovane Papini racconterà di essersi dedicato al tempo dei suoi primi studi, G. Papini, *Dal tutto al nulla*, in Papini 2016, pp. 17-28.

<sup>31</sup> Vannicelli 2004, p. 55. Sui segni visibili del Pragmatismo nelle novelle del giovane Papini, Vannicelli rimanda alla tesi di laurea di G. Fadda, discussa all'Università di Firenze nel giugno del 1995, sotto la direzione di M. Marchi e la correlazione di J. Soldateschi, con il titolo *Il primo Papini tra filosofia e fantastico*.

<sup>32</sup> G. Tuccini, *Il Diavolo senza corna*, in Farinelli 2012, p. 73.

<sup>33</sup> Papini 2016, p. 19.

<sup>34</sup> G. Papini, *Il demonio mi disse*, in Papini 1922, p. 22.

stiche peculiari, l'archetipo di tale scandalo sarà da ricercare nel libro della Genesi, dove l'accettazione da parte dell'uomo della proposta diabolica è interpretata quale peccato originante dagli esegeti cristiani. Il diavolo papiniano si riallaccia appunto a questo racconto che lo vede protagonista, per offrire al suo interlocutore la sua versione "corretta". Pur ammettendo di aver promesso a Eva che, se avesse mangiato dell'albero della conoscenza del bene e del male, sarebbe diventata simile a Dio, egli si difende dall'accusa di averla ingannata. Il diavolo avrebbe infatti suggerito a Eva di mangiare *tutti* i frutti dell'albero ma la donna, a causa dalla fretta, si sarebbe limitata a uno soltanto<sup>35</sup>. Dietro i toni leggeri e un'ironia vagamente misogina, il racconto papiniano ben individua come nella contraddizione o, per meglio dire, nella competizione tra umano e divino, interamente giocata sul terreno della conoscenza, risiede il nodo principale dello *skandalon* diabolico. Soltanto il raggiungimento di una conoscenza universale costituisce infatti per l'uomo la possibilità di contrapporsi a Dio e di arrivare finalmente a negarlo, in quanto non più necessario. Tuttavia, Adamo ed Eva si sono limitati a mangiare un frutto soltanto e la conoscenza degli uomini è rimasta parziale, perciò essi sono ancora soggetti al potere di Dio. Il racconto ha però un lieto fine: il demonio rivela allo scrittore che «qualche seme di quell'albero è volato fuori» e che all'uomo spetta il compito di cercarlo e di «educarlo perché cresca e dia ancora una volta i suoi frutti»<sup>36</sup>, affinché la promessa diabolica si compia.

Dove Papini li abbia cercati e trovati, lo spiegherà in un saggio pubblicato qualche anno più tardi, dal titolo *L'Altra metà. Saggio di Filosofia mefistofelica* (1911)<sup>37</sup>, nel quale mostra come i semi della sapienza diabolica risiedano nell'«altra metà» dei concetti, ovvero nell'elemento negativo e critico che ogni concetto affermativo e ogni verità condivisa contengono. La scienza universale promessa dal diavolo si articola in una filosofia che tiene conto della negazione, per scardinare i concetti affermativi e distruggere ogni certezza. In seguito a questa intuizione, lo scrittore rivendica quale sua precipua «missione» la possibilità di esplorare i concetti scomodi e assurdi che spalancano la conoscenza del pensatore alla molteplicità e alla libertà, spianando la strada al sapere universale:

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> Ivi, p. 23.

<sup>37</sup> Papini 1919.

Credo che la mia missione [...] abbia da esser quella medesima del diavolo, nel grande universo del Signore Iddio. Negare, risvegliare, pungere e tentare. Ribellarsi, spingere al male (in teoria = falso, assurdo), additare gli abissi, condurre per la mano, attraversare le tenebre, precipitar nell'inferno dell'insaziante particolare in odio al paradiso dell'unità e dell'ordine. [...] Io mi sobbarco a far questa parte: sono una vittima, una specie di Cristo espiatorio. Sto nel no. Nel cattivo di no, nel cattivo no, perché altri possa scoprire, salendomi addosso, nuovi sì<sup>38</sup>.

Come queste parole lasciano intuire, il momento negativo e critico costituisce soltanto il punto di partenza per la rivoluzione che Papini intende attuare, ma i soli concetti non bastano: perché si assista davvero a «Novità e capovolgimento» bisogna infatti che questi vi siano «anche nel metodo»<sup>39</sup>. Occorre perciò elaborare una vera e propria metodologia dello scandalo il cui dispositivo è la «contraddizione necessaria» che è «la più vera e tragica legge del pensiero»: una dialettica tra verità condivise e la loro puntuale negazione, tra due poli opposti «legati dall'odio, legati dal rovesciamento, legati dalla comune domanda per quanto l'un dica di sì e l'altro no...»<sup>40</sup>.

Una delle applicazioni di maggiore successo del metodo formulato nel 1911 è l'articolo *Gesù Peccatore*<sup>41</sup>, pubblicato nel 1913 su «Lacerba», la rivista d'avanguardia che Papini dirigeva con Ardengo Soffici. Lo scrittore presenta la sua operazione quale «processo indiziario»<sup>42</sup> il cui scopo è quello di esplorare un'ipotesi «contraria»<sup>43</sup> al senso comune, come gli ha suggerito di fare «quel demonio» che gli «sta alle costole fin dal 1903 o 1904»<sup>44</sup>. Che negli anni della sua giovinezza – di cui i vangeli non fanno parola – Gesù potrebbe essere stato un «povero peccatore» come tutti, l'autore si propone di suggerirlo avvalendosi degli indizi che recupera dai vangeli apocriefi. Papini ribadisce che la sua è una «requisitoria» nella quale non vi è alcuna prova certa, ma in primo luogo tiene a precisare chi sono gli interlocutori che intende colpire. Il suo obiettivo polemico sono gli «storici o filosofi o spiritualisti o liberi pensatori, ecc. ecc. – che

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 18.

<sup>39</sup> Ivi, p. 47.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>41</sup> G. Papini, *Gesù Peccatore*, in «Lacerba», I, 11 (1 giugno 1913), pp. 110-112.

<sup>42</sup> Ivi, p. 110; p. 112.

<sup>43</sup> Ivi, p. 110.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

pur non credendo affatto alla divinità o al carattere sovranaturale di Gesù pure riconoscono in lui uno degli esemplari più alti dell'uomo giusto, morale, eticamente superiore»<sup>45</sup>. Immediatamente si preoccupa di distinguere questa categoria di «cristianucci»<sup>46</sup> dai veri cristiani i quali credono «che Cristo è Dio o figlio d'Iddio o Dio fattosi uomo o uomo diventato Dio»<sup>47</sup>, dichiarando di voler lasciare da parte questi ultimi<sup>48</sup>.

Ci sembra che la vera ipotesi sottesa all'articolo risieda appunto in questa netta distinzione e che lo scandalo che Papini è certo di suscitare<sup>49</sup> rappresenti lo strumento per verificarla. Come dirà anni dopo, il suo intento era precisamente quello di vagliare i suoi lettori porgendo loro uno «specchio lucido e spietato»<sup>50</sup> che ne svelasse le contraddizioni e le ipocrisie. Sono queste le caratteristiche del vaglio di Satana che emergono dai luoghi paralleli dei vangeli di Luca, Marco e Matteo<sup>51</sup>, un vaglio che avviene attraverso la possibilità dello scandalo che consente di separare, come il grano buono da quello cattivo, i veri credenti dagli ipocriti. L'autore suggerisce che istillare un dubbio critico, un «sospetto fondato»<sup>52</sup>, costituisce un passaggio importante, ma non il suo obiettivo finale. L'obiettivo delle sue provocazioni è quello di accusare i cosiddetti liberi pensatori, che hanno fatto di Gesù un «bazar vivente di virtù»<sup>53</sup> per non contraddire il senso comune, di non aver avuto il coraggio di una negazione che vada fino in fondo: «Chi gli nega la divinità pecca contro la teologia e le chiese – ma chi gli negasse la perfezione morale peccerebbe contro il comune senso dell'umanità»<sup>54</sup>. Le riflessioni di Kierkegaard insistono su tale punto: lo scandalo non pone l'uomo di fronte al bivio tra il dubbio e la fede, bensì tra questa e la sua negazione. Senza compiere il salto della fede, è perciò impossibile affermare – per Kierkegaard come per Papini – che un uomo che si dice Dio sia «un gran buon uomo»<sup>55</sup>.

<sup>45</sup> G. Papini, *Gesù Peccatore*, in «Lacerba», I, 11 (1 giugno 1913), p. 110.

<sup>46</sup> G. Papini, «Lacerba» sotto processo, in «Lacerba», I, 13 (1 luglio 1913), p. 134.

<sup>47</sup> G. Papini, *Gesù Peccatore*, in «Lacerba», I, 11 (1 giugno 1913), p. 110.

<sup>48</sup> Papini esordisce affermando: «Lascio da parte i cristiani [...]», *ibidem*.

<sup>49</sup> G. Papini, «Lacerba» sotto processo, in «Lacerba», I, 13 (1 luglio 1913), p. 133.

<sup>50</sup> Papini 1958, p. 257.

<sup>51</sup> (Lc 22, 31-34); (Mc 26, 31-35); (Mt 14, 29-31)

<sup>52</sup> G. Papini, *Gesù Peccatore*, cit., p. 112.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Oggi poco noto, l'articolo ebbe una grande risonanza, dando luogo a quanto lo scrittore definirà un «Doppio processo: civile ed ecclesiastico»<sup>56</sup>. Qualche giorno dopo la sua pubblicazione, l'arcivescovo di Firenze, pronunciando la sua omelia domenicale, si dirà «pastore preoccupato per il suo gregge» minacciato dai «seminatori di scandalo» della rivista «Lacerba», di cui da quel momento in poi proibisce la lettura e l'acquisto. Nell'articolo intitolato *Lacerba sotto processo*, Papini dichiara di non meravigliarsi di tale reazione e aggiunge: «chi può biasimare l'arcivescovo di Firenze per aver proibito la lettura del nostro foglio ai fedeli? Mi par assai che abbia aspettato tanto»<sup>57</sup>. Un'ulteriore conseguenza della scandalosa requisitoria è il vero e proprio processo indiziario che nel 1914 vedrà lo scrittore imputato per «Oltraggio alla religione di Stato», un'accusa dalla quale sarà poi assolto. La requisitoria, gli elementi della denuncia e la sentenza del processo si possono consultare presso l'Archivio di Stato di Firenze<sup>58</sup>. Si tratta di una lettura godibile la cui acme coincide con l'interrogatorio di Papini, il quale si limita a dire che il processo è grottesco e che i suoi interlocutori non sono capaci di fare una requisitoria. In effetti, gli accusatori non rivelano grandi capacità argomentative, ma si servono di esagerazioni generiche (come l'accusa di pornografia) e mostrano una scarsa conoscenza della Sacra Scrittura, confondendo Giovanni Apostolo con Giovanni il Battista. Infine, utilizzando termini come «feticismo» dei fedeli, rivelano di prendere la fede di questi ultimi meno seriamente di quanto non faccia l'imputato.

Ai due processi si aggiunge quello trasversale dell'«opinione pubblica»<sup>59</sup>, generato dalle accuse di coloro che Papini definisce gli «scandalosi scandalizzati», i «devoti bestemmiatori», precisamente quei «cristianucci» che si proponeva di colpire. Nell'allusione ai devoti bestemmiatori sarà da riconoscere un riferimento al giornalista Ferdinando Paolieri che nei suoi articoli su «La Nazione» si scagliava contro l'operazione di Papini. Paolieri era stato un «bestemmiatore di piazza»<sup>60</sup> – come lo definisce Viviani – precedentemente autore, sotto

---

<sup>56</sup> G. Papini, «Lacerba» sotto processo, in «Lacerba», I, 13 (1 luglio 1913), p. 133.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Archivio di Stato di Firenze, Tribunale di Firenze, Atti in materia penale, Rito, Processi d'Assise, 1914/5.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Vassalli 1986, p. 48.

pseudonimi, di libri pornografici, divenuto poi uno zelante castigatore della moralità dei fiorentini, in seguito alla sua conversione al cattolicesimo<sup>61</sup>. Papini considera quest'ultimo processo come il più importante, perché rappresenta la conferma del successo della sua operazione che a suo avviso consisteva nello scagliare «qualche buon paradosso per smuovere gli stagni della cultura»<sup>62</sup>.

## Il Diavolo e lo scandalo cristico

Un discorso che intenda ripercorre il rapporto dialettico tra la ricomprensione del concetto di scandalo e il rapporto con la censura lungo il percorso di Giovanni Papini non può prescindere da uno dei suoi nodi maggiormente problematici. Si allude all'opera *Il Diavolo. Per una futura diabolologia*<sup>63</sup>, scritta nel 1950 e pubblicata con Vallecchi tre anni dopo. Ormai considerato a tutti gli effetti un apologeta cattolico, con il saggio del 1953 l'anziano scrittore fa ritorno alla cara tematica del diavolo, tornando a dare scandalo ma – come si vedrà – il legame tra questi due elementi risulta più complesso di quanto appaia. Le reazioni suscitate dal libro sono state oggetto dell'esautiva analisi di Janvier Lovreglio<sup>64</sup> e saranno in questa sede ripercorse in relazione alla questione principale che il nostro contributo si propone di affrontare. Se una visione dello scandalo nella sua accezione diabolica caratterizza i passaggi finora analizzati, si tratterà ora di mostrare che con l'opera che precede di qualche anno la morte dello scrittore, si assiste a una più radicale ricomprensione della nozione di scandalo nella sua accezione cristiana.

Occorre innanzitutto precisare in cosa consista il nodo scandaloso di un'opera che l'autore presenta come «il primo libro sul Diavolo scritto da un cristiano, secondo il senso più profondo del cristianesimo»<sup>65</sup>. Il fulcro delle tesi sviluppate nel saggio è la teoria dell'Apocatastasi (o rigenerazione finale) che fu sviluppata da uno dei padri della Chiesa, Origene, nel 220 d.C.<sup>66</sup>. La teoria presuppone che l'intero universo sarà

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> G. Papini, "Lacerba" sotto processo, in «Lacerba», I, 13 (1 luglio 1913), p. 135.

<sup>63</sup> Papini 2017.

<sup>64</sup> Lovreglio 1975, pp. 309-317.

<sup>65</sup> Ivi, p. 6.

<sup>66</sup> Nel periodo patristico, vi aderirono anche Gregorio di Nissa, Massimo il Confessore

salvato nell'ultimo giorno e che alla salvezza universale il diavolo non farà eccezione, coerentemente con quanto Paolo afferma nella prima lettera ai Corinzi: nell'ultimo giorno Dio sarà «tutto in tutti»<sup>67</sup>. La tesi fu «pacificamente» criticata da Agostino<sup>68</sup> – contemporaneo di Origene – e definita eretica soltanto dopo tre secoli, da un editto dell'imperatore Giustiniano. Come tale fu riconfermata da quattro concili ecumenici, in parallelo alla proclamazione da parte della chiesa del dogma dell'immutabilità dei giudizi e delle pene<sup>69</sup>.

*Il Diavolo* ebbe un grande successo e all'inizio del 1954 era già alla sua quarta edizione, ma non mancò di suscitare reazioni contrastanti, e le critiche più accese furono mosse allo scrittore da parte dei laici e dei non credenti<sup>70</sup>. Le posizioni del mondo cattolico non erano unanimi: i più giovani rimasero affascinati dall'audacia delle sue tesi e anche per questa ragione, con una circolare di Monsignor Luigi Traglia del 4 gennaio 1954, il vicariato di Roma vietò la vendita del libro nella capitale, chiedendone il ritiro dalle vetrine e dai magazzini<sup>71</sup>. Monsignor Traglia era uno dei venti membri della sezione deputata alla censura della Congregazione del Santo Uffizio, alla quale l'opera fu sottoposta senza che ne fosse decretata la messa all'Indice, data invece per certa dalla stampa. In un'intervista rilasciata a un giornalista de «Il Tempo», Papini dichiarava che se il suo libro fosse stato messo all'Indice ne avrebbe sofferto ma, d'altra parte, la medesima sorte era toccata anche ad altri, tra i quali ricordava Galileo e Rosmini, condannati in un primo momento, ma poi compresi e riabilitati<sup>72</sup>. Il Vaticano si espresse sull'argomento con un articolo pubblicato sull'«Osservatore Romano» nel quale, dando prova fin dal titolo – *Una condanna superflua*<sup>73</sup> – di grande sottigliezza argomentativa, s'insinuava che l'operazione tentata da Papini

---

e Dionigi Aeropagita. La tesi è discussa nel *Peri Archôn*, maggiormente noto col titolo latino di *De Principiis*, III 6 [220 d. C].

<sup>67</sup> (1 Co 15, 24-28).

<sup>68</sup> Cfr. G. Lettieri, *Apocatastasi logica o apocalisse della carne? Origene e Agostino paradigmi divergenti d'identificazione storico-sociale cristiana*, in Canone 2015, pp. 134-146.

<sup>69</sup> Cfr. Mancuso 2017.

<sup>70</sup> Lovreglio 1975, p. 309.

<sup>71</sup> Ivi, p. 310.

<sup>72</sup> Ivi, p. 312.

<sup>73</sup> Anonimo, *Una condanna superflua*, in «L'Osservatore Romano» (25-26 gennaio 1954), p. 1. Ora in Lovreglio 1975, pp. 311-312.

fosse una messa in scena per ottenere un maggiore successo<sup>74</sup>. L'autore anonimo sceglie la strada di una narrazione ironica, incentrata sulla contraddizione tra la visione condivisa della Congregazione del Santo Uffizio quale terribile organo di polizia intellettuale e la decisione di giudicare invece «superflua» questa condanna da parte dell'istituzione. Nei termini del canone 1399 – precisa l'autore – il libro è senz'altro da ritenere pieno di errori e perciò *ipso iure prohibitus*, ma la Chiesa rimane pur sempre «un'istituzione seria» la quale interviene soltanto in caso di errori gravi, vòlti a costituire una trappola (uno scandalo) per la buona fede dei credenti, perciò non sa cosa farsene di un libro come questo<sup>75</sup>. Sebbene Papini stesso rivendicasse la natura teologica, anzi diabolologica<sup>76</sup>, della sua operazione, la scelta adottata dalla chiesa è quella di ridimensionarla, considerandola una fantasia da letterati. Tuttavia, una reazione straordinaria interviene a contraddire quanto detto e a confermare che la ricezione dell'opera non fosse univoca. Si allude alla critica mossa allo scrittore da Pio XII durante il sesto congresso dell'Unione dei giuristi cattolici<sup>77</sup>: nel contesto di un discorso incentrato sul dogma dell'immutabilità del giudizio divino, pur non citandone il titolo, il pontefice si riferiva a un libro pubblicato «di recente» il quale avrebbe generato un dibattito che rivelava una grande mancanza di conoscenza della dottrina cattolica e derivava da premesse false o mal comprese<sup>78</sup>. Come osserva Lovreglio, si tratta di un evento eccezionale in quanto, per la prima volta in sedici anni di pontificato, Pio XII criticava uno scrittore a lui contemporaneo<sup>79</sup>. A proposito della condanna da parte della chiesa, che come si è detto non risulta univoca, si potrà osservare come essa non si attui dal punto di vista istituzionale, bensì mediante l'utilizzo dei mezzi di comunicazione.

Diverse sono le ipotesi formulate da Lovreglio per spiegare le ragioni della mancata messa all'indice del *Diavolo*, la quale non era stata risparmiata, negli stessi anni, a libri meno audaci. La prima ragione risiede nel tentativo di evitare che l'opera, una volta proibita, riscuotesse un successo

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 311.

<sup>75</sup> Ivi, p. 312.

<sup>76</sup> Papini 2017, p. 19.

<sup>77</sup> Lovreglio 1975, p. 314.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

maggiore<sup>80</sup>. La seconda ragione sarebbe invece legata all'immagine consolidata di Papini quale scrittore "cattolico" la cui aperta condanna sarebbe risultata problematica<sup>81</sup>. A tali ipotesi si intende ora aggiungere una terza la quale richiede di meglio precisare la tipologia di scandalo con cui lo scrittore si confronta. In un'intervista rilasciata al quotidiano «Le Monde», il giorno dopo l'interdizione alla vendita del libro da parte del vicariato di Roma, Papini affermava: «J'estime que mon livre peut être une pierre lancée dans le marais de l'immobilisme spirituel de notre temps»<sup>82</sup>. La dichiarazione riprende, con minime variazioni, quanto Papini aveva scritto su «Lacerba» dopo lo scandalo suscitato dall'articolo *Gesù Peccatore* (1913): «Tutto è capo di accusa contro di noi [...] l'aver scagliato qualche buon paradosso per smuovere gli stagni della cultura [...]»<sup>83</sup>. La dimensione spirituale si sostituisce ora a quella culturale, ma entrambe sono descritte utilizzando l'immagine di uno stagno immobile. La pietra che Papini afferma di aver lanciato richiama la «pietra di inciampo» una delle possibili traduzioni dello *skandalon*, il quale colpisce appunto mediante il «paradosso». Se a proposito dell'articolo del 1913 lo scrittore non esitava a ricondurre tale operazione a una radice diabolica – «Fu la massima vittoria dell'avversario che mi aveva allettato, anche questa volta, colla vecchia lenza del paradosso» – nella prefazione al saggio del 1953, dichiara invece di essere stato guidato «da un senso di carità e di misericordia»<sup>84</sup> nello scrivere il libro. In effetti nel *Diavolo* sono contenute alcune tra le sue pagine più delicate e commoventi e lo stile per nulla ricorda l'aggressività e le provocazioni degli inizi.

Nell'introduzione è tuttavia possibile rintracciare i fondamenti di quella "metodologia dello scandalo" alla quale, negli anni giovanili, lo scrittore si era esercitato. Per prima cosa, Papini individua con precisione gli interlocutori a cui si rivolge: coloro i quali sono «muniti di buona intelligenza e di buona fede»<sup>85</sup>. Proseguendo nella lettura si comprende che questi dovranno essere distinti da coloro che rimarranno scandalizzati dal libro: gli «onesti guardiani della ortodossia» a proposito dei quali lo scrittore esprime l'augurio che «non si scan-

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Ivi, p. 316.

<sup>82</sup> J. D'Hopital, *Le Diable sera-t-il sauvé?*, in «Le Monde», Paris (5 Janvier 1954), p. 2. Ora in Lovreglio 1975, p. 579.

<sup>83</sup> G. Papini, *Lacerba sotto processo*, in «Lacerba», I, 13 (1 luglio 1913), p. 135.

<sup>84</sup> Papini 2017, p. 6

<sup>85</sup> Ivi, p. 7.

dalizzeranno troppo di certe ardite espressioni» della sua «speranza cristiana»<sup>86</sup>, consapevole che queste speranze non siano sostenute da «prove dommatiche»<sup>87</sup>. L'obiettivo dichiarato è quello di «studiare», liberandosi da «pregiudizi e prevenzioni»<sup>88</sup> i problemi legati al diavolo, sulla scia della libertà mostrata dai primi Padri della Chiesa. Papini osserva che nei secoli in cui la chiesa cristiana «aveva più calore e vigore di fede che non abbia oggi»<sup>89</sup> si discuteva con maggiore libertà a proposito dei dogmi, in dispute spesso considerate eretiche soltanto a posteriori. Oggi, di tali Padri non sono rimasti che i «timidi successori» i quali non affrontano i problemi cruciali, come quello del male, perché temono di «scandalizzare gli "spiriti liberi"»<sup>90</sup>. Dopo aver sostanzialmente accusato gli uomini di chiesa di scarsa intelligenza e di ipocrisia, Papini rivendica per sé la necessità di un ulteriore passaggio attraverso la contraddizione, per diventare «cristiano fino all'ultime conseguenze – anche le più temerarie – del Cristianesimo»<sup>91</sup>. Con un procedimento che gli è familiare, considera il libro quale vettore della possibilità dello scandalo e come uno strumento che permetta di vagliare i lettori, distinguendo il grano buono – questa volta i lettori di buona fede e buona intelligenza – dagli ipocriti: gli uomini della chiesa. Il proposito di vagliare impietosamente i suoi lettori sembra avere poco in comune con la misericordia professata nell'introduzione, ma d'altra parte è indubbio che le pagine del libro siano il risultato di una fede profonda. Come spiegare tale contraddizione?

Nella prefazione alla *Storia di Cristo* (1921) – l'esito eclatante della sua lenta trasformazione spirituale – Papini annunciava di aver scritto il libro con l'intento di mostrare la «grandezza» e la «novità» di Cristo<sup>92</sup>. I medesimi termini sono poi ripresi in uno dei capitoli più originali della *Storia*: «il più grande Rovesciatore è Gesù. Il supremo Paradossista, il Capovolgitore radicale e senza paura. La sua *grandezza* sta qui. La sua eterna *novità* e gioventù. Il segreto del gravitare d'ogni gran cuore,

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 6.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Ivi, p. 10.

<sup>91</sup> Ivi, p. 12.

<sup>92</sup> G. Papini, *L'Autore a chi legge*, in Papini 1921, p. XVII.

presto o tardi, verso il suo Evangelo»<sup>93</sup>. Si comprende allora come lo scrittore abbia trovato la novità e la grandezza del messaggio cristiano ancora una volta nell'idea di un rovesciamento. Benché coerente con il suo pensiero, non si tratta di un'idea originale, ma del nucleo centrale della filosofia kierkegaardiana. L'Incarnazione di Cristo, che nella visione di Hegel rappresentava la sintesi risolutiva di umano e divino, era invece interpretata da Kierkegaard quale contraddizione insolubile: una sfida perenne alla conoscenza e alla logica dell'uomo<sup>94</sup>. Il confronto con questo paradosso è la tappa obbligata per una conversione autentica che conduce l'uomo alla scelta per la fede e rovescia le sue certezze, spingendolo a percorrere *l'opposita via*<sup>95</sup>. Allo stesso modo in cui – scrive Kierkegaard – Cristo non era un maestro accogliente dalla dolcezza fiasca, un «Bertoldo divino»<sup>96</sup>, la strada della fede non risulta semplice da percorrere, anzi comporta il recupero di tutta la violenza (intellettuale) del cristianesimo, che non ha per questo bisogno di apologeti, ma di nemici<sup>97</sup>. L'ipotesi che Papini abbia riletto la figura di Cristo alla luce di tali riflessioni trova conferma negli appunti preparatori inediti alla *Storia di Cristo*, dove tra le poche fonti è citato il nome di Kierkegaard<sup>98</sup>. Il catalogo della sua biblioteca permette inoltre di verificare le tappe di un confronto ininterrotto che giunge fino al 1952, l'anno al quale risale il contributo più aggiornato in suo possesso firmato da Cornelio Fabro<sup>99</sup>, uno dei più significativi studiosi del filosofo danese in Italia<sup>100</sup>.

Nel saggio del 1953, quando Papini intende fornire le prove di una relazione ravvicinata tra Dio e il diavolo, cita i passaggi dei vangeli nei quali Cristo evoca lo scandalo, osservando che le sue parole sul vaglio di Satana «non sono abbastanza illuminate dai commentatori»<sup>101</sup>. Dal canto suo, lo scrittore insiste sull'elemento del vaglio nel quale ritrova la caratteristica che accomuna lo scandalo cristico a quello diabolico: «A ogni modo Gesù non trascura e non disprezza quel suggerimento

<sup>93</sup> Ivi, p. 116 (il corsivo è di chi scrive).

<sup>94</sup> V. Delecroix, *Présentation*, in Kierkegaard 2006, p. 20.

<sup>95</sup> C. Fabro, *Saggio introduttivo*, in Kierkegaard 2007, pp. 11-12.

<sup>96</sup> S. Kierkegaard, *Esercizio del Cristianesimo*, in Kierkegaard 2013, p. 1885.

<sup>97</sup> V. Delecroix, *Présentation*, in Kierkegaard 2007, p. 13.

<sup>98</sup> G. Papini, *Storia di Cristo: Appunti e indici autografi*, presso l'Archivio Giovanni Papini, serie Manoscritti AP. Fondo AP manoscritti SC XLII.

<sup>99</sup> Fabro 1952.

<sup>100</sup> Basso 2016, p. 87.

<sup>101</sup> Papini 2017, p. 72.

del Diavolo. Anzi ne tiene debito conto perché s'induce Lui stesso a pregare il Padre affinché la fede di Pietro si mantenga salda a dispetto di ogni vacillamento»<sup>102</sup>. Il legame tra i due scandali è così stretto da renderli apparentemente indistinguibili, ma Papini non dimentica che tra Cristo e il diavolo vi sia una «diversità di linguaggio e di contegno»<sup>103</sup>, oltre che di fini.

Sebbene lo scrittore sia stato tentato dalla speranza del riassorbimento di ogni paradosso e di ogni dualismo nel principio unico e divino – l'idea che ben più della misericordia risiede al fondo delle teorie di Origene<sup>104</sup> – lascia aperta la strada alla contraddizione. L'approdo alla persona di Cristo quale offesa essenziale non offre infatti una sintesi risolutiva alla dialettica che tormenta Papini e con cui tormenta a sua volta i suoi lettori. Facendosi avvocato del diavolo ed esplorando l'altra metà di una verità stabilita che non mette più in pericolo, lo scrittore lascia i suoi lettori soli di fronte alla violenza di un'antinomia necessaria alla scelta, tanto della fede, quanto della negazione. La nostra ipotesi è che le risposte suscitate dal libro, intense, contrastanti e – a ben vedere – individuali, siano il riflesso di tale contraddizione. Lo scrittore esorta alla fede con la tenerezza del credente e al tempo stesso con la violenza dello scandalo, perciò non mette d'accordo i lettori, rendendo in parte problematica una risoluzione a livello istituzionale. Nel coro di scandalizzati, non mancano invece di levarsi voci entusiaste, per le ragioni che lucidamente riassume Jean Nicolas: «C'est un document passionnant de l'angoisse qui, déclarée ou non, étreint le cœur de nos contemporains chaque fois qu'ils envisagent le problème de leur destinée [...] et surtout le miroir fidèle d'une conscience sérieuse et subtile, cultivée et moderne, catholique et critique»<sup>105</sup>.

In conclusione, ci sembra che Papini intendesse scuotere con la pietra dello scandalo anche l'immobilità del proprio ruolo di apologeta cattolico e difensore dell'ortodossia, come sarà descritto, nonostante tutto, dall'elogio funebre pubblicato sull'«Osservatore Romano»<sup>106</sup>. L'autore anonimo dell'elogio non dimentica di fare riferimento all'e-

<sup>102</sup> Ivi, p. 73.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> G. Lettieri, *Apocatastasi logica o apocalisse della carne?*, in Canone 2015, p. 135.

<sup>105</sup> J. Nicolas, *Giovanni Papini, Il Diavolo*, in «Les Langues Modernes» (avril-mai, 1954), p. 90.

<sup>106</sup> Anonimo, *La morte di Giovanni Papini*, in «L'Osservatore Romano» (9 luglio 1956), p. 4.

pisodio del *Diavolo*: «Un'ombra, nel corso dei suoi ultimi anni, ha forse offuscato l'ortodossia dello scrittore, al punto di creare una forte apprensione da parte delle autorità ecclesiastiche e di coloro che lo amavano»<sup>107</sup>. Si affretta però a scusare la «generosa stravaganza»<sup>108</sup>, come si perdona una debolezza della vecchiaia.

## Bibliografia

- BAGNOLI P. (CUR.), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982.
- I. BASSO, *Italy: From a Literary Curiosity to a Philosophical Comprehension, Kierkegaard's international Reception, Tome II: Southern, Central and Eastern Europe*, a cura di J. Stewart, Oxon/New York, Routledge, 2016, pp. 81-97.
- CALÒ G., *L'individualismo etico nel secolo XIX*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1906.
- CANONE E. (CUR.), *Anima-Corpo alla luce dell'etica. Antichi e moderni*, Firenze, Olschki editore, 2015.
- DE PAULIS M. P., *Giovanni Papini. Culture et identité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- DI BIASE C., *Giovanni Papini: l'anima intera*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999.
- DOMENECH J. (CUR.), *Censure, autocensure et art d'écrire. De l'Antiquité à nos jours. Actes du Séminaire européen du CTEL*, Bruxelles, Complexe, 2005.
- FABRO C., *Tra Kierkegaard e Marx. Per una definizione dell'esistenza*, Firenze, Vallecchi, 1952.
- GARIN E., *Kierkegaard in Italia*, in «Rivista Critica di Storia della Filosofia», XXVIII, 4, 1973, p. 453.
- GIRARD R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- HOFFMANN R., *Kierkegaard et la certitude religieuse*, Genève, J. H. Jeheber, 1908.
- KIERKEGAARD S., *Atti dell'amore* [1847], Milano, Bompiani, 2007.
- ID., *La Malattia Mortale. Saggio di psicologia cristiana per edificazione e risveglio di Anti-Climacus* [1848], in Id., *Le grandi opere filosofiche e teologiche*. Testo originale a fronte, a cura di C. Fabro, Milano, Bompiani, 2013.
- ID., *Esercizio del Cristianesimo di Anti-Climacus* [1850], in Kierkegaard 2013.
- ID., *Exercice en christianisme. Présentation et traduction de Vincent Delecroix*, Paris, Éditions du Félin, 2006.
- LOVREGGIO J., *Une odyssée intellectuelle entre Dieu et Satan. Giovanni Papini (1881-1956)*, vol. II, *La pensée*, Paris, Éditions P. Lethielleux, 1975.
- MANCUSO V., *L'anima e il suo destino*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- ORIGENE, *I principi*, a cura di M. Simonetti, Utet, Torino, 1989.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

- PAPINI G., *Il Tragico Quotidiano*, Firenze, Lumachi, 1906.
- ID., *L'altra metà. Saggio di filosofia mefistofelica* [1911], Milano, Facchi Editore, 1919.
- ID., *Un uomo finito* [1913], Milano, Mondadori, 2016.
- ID., *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921.
- ID., *Strane storie*, Palermo, Sellerio, 1922.
- ID., *La Seconda Nascita* [1923], Firenze, Vallecchi, 1958.
- ID., *Il Diavolo. Per una futura diabolologia* [1953], Roma, GOG Edizioni, 2017.
- TUCCINI G., *Spiriti cercanti. Mistica e santità in Boine e Papini*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 2007.
- ID., *Il Diavolo senza corna. Simbolo e codice del fantastico papiniano*, in *Atti della giornata internazionale di studi (Lubiana 29.10. 2009)*, a cura di P. Farinelli, Pisa, ETS, 2012, pp. 63-77.
- VANNICELLI A., *La tentazione del racconto: le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo (1894-1914)*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004.
- VASSALLI S., *L'alcova elettrica. 1913: il futurismo italiano processato per oltraggio al pudore*, Torino, Einaudi, 1986.

# Expérimenter le développement spirituel derrière les murs d'un théâtre.

## Le rôle de la censure stalinienne dans l'évolution du travail de Jerzy Grotowski

*Paola Pelagalli*

En 1957, la Pologne était un Pays extrêmement vivant du point de vue artistique. Elle pouvait se targuer de posséder vingt-sept orchestres symphoniques et neuf grands opéras. Mais la teneur de cet apport culturel était strictement contrôlée ; tout ce qui était jugé religieux, antirusse ou décadent en était exclu. L'idée maîtresse de la politique culturelle telle que dirigée par le commissaire à la Culture Włodzimierz Sokorski était le Réalisme Socialiste, défini comme la représentation de la réalité non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être selon les idéaux politiques du régime.

C'est dans ce contexte qu'en 1959 naissait, à Opole, petite ville de Silésie, le Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski. L'intérêt de la présente communication sera de relever dans quelle mesure la censure et le contrôle du régime se révèlent des facteurs marquant tantôt pour l'expressivité personnelle de Jerzy Grotowski tantôt pour le travail dramatique du Théâtre-Laboratoire.

J'exposerai ainsi brièvement le contexte historique, afin de relever les applications de la censure soviétique en Pologne et notamment dans le milieu artistique et théâtral.

Ensuite, j'analyserai les déclinaisons de la censure auxquelles l'œuvre de Grotowski fut soumise, en particulier la censure éditoriale, le contrôle des mises-en-scène et l'autocensure propre au langage utilisé par Grotowski lui-même.

Enfin, j'étudierai les ruses auxquelles Grotowski avait recours pour que le contrôle n'empêche pas l'activité artistique du Théâtre-Laboratoire.

Le travail et la pensée de Jerzy Grotowski ont été l'objet de nombreuses études dans le milieu théâtral durant les cinquante dernières années ; l'hétérogénéité de ses recherches a intéressé plusieurs do-

maines et sa pensée éclectique a stimulé les réflexions de la communauté savante de manière œcuménique : on l'a étudié du point de vue de l'esthétique théâtrale, pour ses spectacles et sa pédagogie de l'acteur révolutionnaire, dans une perspective ethno-anthropologique, pour éclairer la question du théâtre comme « rituel laïc »<sup>1</sup>, ou encore dans une optique religieuse, pour reconnaître dans son œuvre les maintes références au chamanisme et à la mystique orientale et occidentale<sup>2</sup>.

Néanmoins rares sont les chercheurs qui se sont aventurés vers une analyse historique du travail de Grotowski pendant l'après-guerre polonaise. Les contraintes posées par le contexte socialiste poussent le génie de Grotowski à s'exprimer tout en jouant avec les limites de l'orthodoxie politique. Certes, dans le contexte historique qui entoure les premières années de l'activité artistique de Grotowski se cachent plusieurs explications aux choix esthétiques qui ont caractérisé ensuite l'œuvre de Grotowski, mais en même temps une sorte de résilience se manifeste qui lui permet de développer son projet artistique de manière originelle nonobstant – et même grâce à – ces conditions adverses.

Si dans l'URSS les techniques de censure et le contrôle des moyens de communication s'exerçaient depuis le temps de Lénine, c'est seulement à partir de la Seconde Guerre Mondiale que le même modèle est appliqué aux nombreux satellites de l'empire soviétique.

Toutefois, formellement la censure n'existe pas, autant dans l'Union Soviétique que dans les pays du bloc. Dans les territoires où la soviétisation est à l'œuvre aucun interdit spécifique n'est officiellement opposé à la liberté d'expression. Chacun se doit de développer un instinct spécifique quant aux limites qui la circonscrivent.

Malgré l'absence d'une réglementation officielle, il existe une institution décisionnelle, le Gavlit. Le Gavlit dispose d'un livre, nommé le « Talmud » dans le jargon du Parti, réunissant toutes les directives concernant les sujets à éviter dans un document public. Et pourtant, ces directives, comme par exemple celle qui interdit la publication du nombre exact du bétail dans la région de Kemerovo, suivent une logique pas compréhensible aux yeux des éditeurs et des écrivains<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in Grotowski 2007, p. 113.

<sup>2</sup> Pour une idée de l'ampleur des études transdisciplinaires sur l'œuvre de Grotowski, je conseille la lecture des quatre volumes récemment publiés par la maison d'édition La casa Usher réunissant ses œuvres recueillies par thématique et par périodisation : Grotowski 2014a, 2014b, 2016, 2017.

<sup>3</sup> Voslensky 1986.

En Pologne, les conditions de la répression s'énoncent encore plus vaguement : la Constitution garantit la liberté d'expression mais la censure préventive est de rigueur. Un décret de 1946 précise que seules les publications internes à un syndicat ne sont pas censurées, mais la vérité est qu'il existe beaucoup d'autres entraves à la publication qui ne sont pas rendues explicites. La littérature et l'édition polonaises sont soumises à des règles bizarres et fluctuantes, faites d'un mélange d'interdits légaux et d'interdits moraux, imposés ou qu'on s'impose à soi-même. Il s'agit indubitablement d'une stratégie politique : la nébulosité des règles instaure dans le citoyen un état d'alerte perpétuel et la terreur favorise l'autocensure bien avant l'intervention d'un censeur externe.

De plus, vu que la censure est appliquée dans ce pays de la même manière qu'en URSS, les conséquences sont semblables : à savoir, une division nette entre littérature officielle et littérature dissidente. Comme le fait remarquer Czeslaw Milosz au tout début de *La Pensée captive*, l'ouvrage qu'il consacre à ce sujet, jusqu'à ce moment historique l'homme du peuple n'avait pensé au philosophe ou à l'écrivain que comme un rêveur, étranger aux problèmes politiques<sup>4</sup>. L'usage de la propagande avait révélé l'importance socio-politique du rôle de la philosophie et de la rhétorique, l'artiste avait été appelé par Staline l'« ingénieur des âmes »<sup>5</sup>, investi d'une mission politique aux exigences du marxisme-léninisme. C'est pourquoi, en Pologne comme dans le reste de l'URSS, la répression de la littérature dissidente avait contribué à construire aux yeux du peuple l'aura d'une nouvelle figure sociale et politique : l'intellectuel-héros.

L'élément culturel sous tous ses aspects, y compris les offices religieux, conférences, films, concerts, devient alors l'objet d'une attention politique fervente. L'exemple plus marquant de cette attitude est la représentation au théâtre national de Varsovie de la pièce *Les Aïeux* de Adam Mickiewicz lors des manifestations estudiantines en janvier 1968. L'œuvre, qui portait sur scène les mythes historiques de la Pologne indépendante, ainsi que le souvenir des persécutions de Mickiewicz, artiste dissident du Romantisme polonais, avaient eu un impact volcanique sur les masses.

La pratique de monter de grands classiques avec une mise en scène moderne se répand. Souvent la représentation est structurée de manière à donner à la pièce un impact puissant sur la politique contemporaine.

---

<sup>4</sup> Milosz 1981, p. 23.

<sup>5</sup> Buhler 1997, p. 270.

En effet, dans le domaine littéraire, c'est le théâtre qui se prête le plus à l'affrontement entre l'artiste et le censeur. Dans le domaine théâtral, la censure ne s'occupe pas seulement d'approuver ou de bannir un ouvrage, mais de pénétrer le noyau du processus créateur et de ses résultats. Le contrôle s'organise alors en plusieurs étapes : l'autorisation à la publication du texte dramatique, le contrôle de la mise-en-scène, l'examen du répertoire prévu pour chaque saison dans tous les théâtres et les compagnies, l'inspection de la vie personnelle de l'artiste ou des artistes composant la compagnie, et enfin, l'autorisation de produire l'ouvrage, avec le risque de suppression ou altérations du texte ou de la mise en scène.

Dans le contexte décrit ci-dessus, l'hétérogénéité d'intérêts conduisant la recherche de Grotowski se révèle problématique pour la vision inflexible de contrôleurs de la culture en Pologne. En effet, tel qu'il l'affirme dans un entretien transmis par l'émission télévisée *I Cinque sensi del teatro* :

Je ne suis pas arrivé à ce travail en cherchant le théâtre ; en vérité, j'ai toujours cherché quelque chose d'autre. Quand j'étais jeune, je me demandais quel métier faire pour pouvoir conduire une recherche sur l'être humain, chercher en même temps l'autre et moi-même, chercher une dimension de vie fondée sur l'ordinaire, la normalité, l'organique, le sensuel même, mais capable d'aller au-delà de tout cela, ayant une dimension plus haute, qui nous dépasse. Alors, à cette époque, je me disais que je devais faire soit une étude de l'Hindouisme pour travailler sur les différentes techniques de Yoga, soit de la médecine pour devenir psychiatre, soit de l'art dramatique pour devenir metteur-en-scène<sup>6</sup>.

La recherche envisagée par Grotowski est donc plutôt propre à l'analyse psychique et au développement spirituel qu'au théâtre, et certainement trop proche du champ de l'idéal pour pouvoir être sereinement acceptée par un gouvernement qui incite au réalisme socialiste. L'être humain que Grotowski cherche à étudier diffère énormément de l'être humain tel que le régime le pense. Ce dernier est un membre de la communauté et ne peut pas être pensé autrement qu'au service du groupe social. Socialement déterminé, il conçoit le développement du régime et de la chose publique comme une priorité par rapport à son développement personnel et intérieur. C'est pour cette même raison, d'ailleurs, que Grotowski écarte tout de suite la perspective des études

---

<sup>6</sup> Ahrne 1992.

psychiatriques. En effet, la psychiatrie soviétique était très différente de la psychologie occidentale : elle se conformait aux principes du matérialisme dialectique et refusait le concept d'inconscient et de déterminisme psychique, pour privilégier à sa place le déterminisme social à la base de l'idéologie marxiste-léniniste.

En un mot, il envisage une activité artistique extrêmement distante du *socrealizm* souhaité par le régime ; c'est pourquoi, tel que pour les autres artistes suspects, son travail est soumis aux inspections vigilantes du Parti.

L'action de la censure sur son travail artistique se manifeste sous trois formes. Premièrement, la présentation publique de l'activité artistique du Théâtre-Laboratoire dépend du contrôle des spectacles. Avant la première représentation, une délégation du comité du contrôle culturel s'occupe de vérifier que la version finale du spectacle ne comporte pas les aspects interdits par le régime. Les motifs stimulant la censure regroupent les références directes ou les allusions à l'antisoviétisme, au cosmopolitisme, à l'idéalisme, à la décadence et à la religion. Au sein du théâtre de Grotowski nombreuses étaient les allusions mystiques et le jeu des acteurs, explicitement théâtral, était sévèrement blâmé par les critiques du régime.

Deuxièmement, la censure éditoriale s'occupe de vérifier certains textes écrits par Grotowski. Aussi bien les textes des spectacles que les œuvres théoriques sont examinés avant la publication. L'ouvrage majeur de Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, contenant sa poétique et la description de son activité artistique est un exemple marquant de la réticence à diffuser sa pensée : ce livre n'a été publié en Pologne qu'en 2007, exactement trente-neuf ans après sa première publication en langue anglaise et après avoir été édité en seize langues différentes. Heureusement, comme l'écrit Eugenio Barba dans le volume consacré à son apprentissage artistique en Pologne, « les dictatures telles que celles de la Pologne au début des années soixante, ni excessives, ni inutilement cruelles, ont aussi leur côté humain : la solidarité et la corruption »<sup>7</sup>. Grâce à l'amitié avec l'un des censeurs d'Opole, plusieurs articles concernant la première phase de travail du Théâtre-Laboratoire parvenaient à être imprimés et les théories théâtrales de Grotowski diffusées.

---

<sup>7</sup> Barba 2000, p. 63.

Troisièmement, Grotowski lui-même se plie à l'autocensure. Il est bientôt reconnu pour son langage discret et hermétique, pour son obsession pour la traduction littéraire demandée lors des interviews et pour sa réticence à enregistrer aussi bien ses conversations que son travail théâtral. Il s'agit d'une forme subtile de la censure, déclenchée par l'état d'alerte engendré par les actions répressives du régime, et qui se manifeste également dans les textes les plus intimes de Grotowski.

C'est toujours Eugenio Barba, dans une conversation privée avec Jean-Marie Pradier, qui affirme à propos de sa correspondance avec Grotowski :

Beaucoup de ces lettres étaient écrites en code pour dépasser le filtre de la censure qui existait. Nous avons, en Pologne, bâti toute une compli-  
cité linguistique qui faisait que c'était presque impossible pour les gens de comprendre quelle était la véritable communication, la véritable formation que nous transmettions et c'était un langage qui était inspiré par Gombrowicz, l'écrivain polonais, c'était inspiré par l'Hindouisme, par des néologismes<sup>8</sup>.

Il ne s'agit que de l'une des astuces caractérisant le travail du Théâtre-Laboratoire pendant les années de la Pologne soviétique. De fait, Grotowski avait conçu plusieurs stratagèmes pour que l'activité artistique du Théâtre-Laboratoire ne fût pas empêchée par le régime.

Ainsi, une grande majorité des frictions entre le Théâtre-Laboratoire et le régime dérivait du type de travail envisagé par Grotowski avec ses acteurs. Barba le souligne clairement dans l'extrait cité ci-dessus : la « véritable formation » transmise au Théâtre-Laboratoire devait être dissimulée et cachée aux yeux des contrôleurs. Effectivement, le travail qui s'y fait diverge assez largement de l'activité qui caractérise une compagnie de théâtre officiel. Au Théâtre-Laboratoire, la pratique théâtrale est un outil conduisant au développement personnel, à la compréhension des processus psychiques et à l'élévation spirituelle. Les exercices qui composent le *training* ne s'occupent alors pas seulement de préparer l'acteur à la mise-en-scène de la pièce ou d'en entraîner l'expressivité corporelle pour qu'il puisse incarner le personnage,

---

<sup>8</sup> Enregistrement d'une conversation entre Eugenio Barba et Jean-Marie Pradier ayant eu lieu à Saint Denis le 14 février 1999 conservée dans les archives privées de Jean-Marie Pradier.

mais aussi de constituer « un organisme-canal, au travers duquel les énergies circulent, les énergies se transforment, le subtil est touché »<sup>9</sup>.

Il s'agit évidemment d'une manière de travailler artistiquement qui s'éloigne du modèle soviétique. Les aspects tendant au formalisme, à l'idéalisme, à la religiosité, mal vus par les agents du contrôle, poussent Grotowski à s'éclipser dans le moment des répétitions. En effet, s'il est vrai que la version finale du spectacle devait toujours être présentée devant un comité de contrôle, il n'en demeure pas moins que les séances de préparation du spectacle échappaient à l'inspection du Parti. Pendant les répétitions les membres du Théâtre-Laboratoire pouvaient alors se déployer l'attention à l'égard de la psychophysiologie et du développement spirituel de l'être humain, intérêts autrement dangereux pour la sauvegarde de leur entreprise théâtrale.

Ainsi, les répétitions se révèlent le moment consacré tantôt à la préparation du spectacle tantôt au parcours de développement psycho-spirituel de l'acteur. Pendant les répétitions, les membres du Théâtre-Laboratoire peuvent se concentrer sur ce que Grotowski appellera plus tard les « techniques personnelles »<sup>10</sup>. Ce sont des pratiques qui constituent l'entraînement de l'acteur grotowskien autant que les pratiques artistiques, en particulier des « techniques capables de diriger la perception vers une expérience primaire et organique de la vie »<sup>11</sup>. Les exercices respiratoires du Hatha Yoga, la méditation introspective de la tradition Hésychaste, la course dans l'obscurité évoquée par Carlos Castaneda, la répétition de chants vibratoires comme dans la pratique des *mantras* et dans le vaudou haïtien n'en sont que des exemples.

En bref, à travers ces techniques, dans le cadre de l'espace protégé des répétitions, l'acteur s'entraîne pour achever le déconditionnement des attitudes sociales. Il entreprend le parcours pour atteindre sa vérité individuelle, indépendante des conditionnements, et proche d'un noyau intérieur et divin que la culture hindouiste appelle le Soi. Il s'agit de l'étape centrale du *training* théorisé par Grotowski : arracher les masques de la vie pour révéler l'être réel.

La volonté de privilégier les répétitions plutôt que la préparation du spectacle deviendra un trait caractéristique du théâtre de Grotowski. À partir des années soixante-dix, l'étude des potentialités de

<sup>9</sup> Grotowski 2016, p. 56.

<sup>10</sup> Grotowski 1982.

<sup>11</sup> J. Grotowski, *L'arte del debuttante*, cité dans Perrelli 2019, p. 167.

la formation de l'acteur constituera de plus en plus l'intérêt principal de Grotowski et le cœur du travail du Théâtre-Laboratoire. Dès lors, Jerzy Grotowski se détache progressivement du rôle de producteur artistique et consacre son attention à ce qu'il appelle l' « anneau invisible »<sup>12</sup> de la chaîne des *performing arts* : les répétitions se confirment comme l'espace de travail privilégié.

Une manifestation ultérieure d'opposition au régime soviétique coïncide avec l'usage du théâtre comme hymne à la liberté d'expression, à l'indépendance des exigences sociales, à l'émancipation de l'individu. À l'acteur ayant accompli son parcours d'évolution spirituelle et de déconditionnement était demandé de devenir un guide pour le public, le but étant de stimuler le spectateur à entreprendre le même chemin vers la révélation sincère de soi-même et vers une expressivité authentique. En bref, selon Grotowski, le théâtre devait devenir un lieu de rencontre où la liberté d'expression acquise par les acteurs à travers le *training* deviendrait un modèle à suivre pour les observateurs. Il écrit :

Dans le public, celui qui accepte l'invitation de l'acteur et en une certaine mesure suit son exemple en s'engageant sur la même voie, quitte le théâtre en état de plus grande harmonie, différent. Mais celui qui lutte pour garder son masque de mensonges à tout prix intact, quitte la représentation encore plus déséquilibré. Je suis convaincu que dans l'ensemble, même dans ce dernier cas, *le spectacle représente une forme de psychothérapie sociale*<sup>13</sup>.

Mais, la contestation du régime se cachait tantôt derrière la vision du théâtre comme une rencontre authentique entre acteur et spectateur – principe à la base du *training* et des représentations du Théâtre-Laboratoire – tantôt dans les sujets traités. En effet sans pouvoir être trop explicite, Grotowski abordait pendant ses spectacles des thématiques actuelles de l'opposition à la soviétisation : l'éloge de la nation polonaise, la célébration de l'homme assujéti qui parvient à s'affranchir de l'opresseur.

La méthode la plus fréquente était de masquer dans la mise-en-scène des allusions à la situation politique contemporaine en Pologne. Par exemple, comme Grotowski le raconte<sup>14</sup>, le choix d'habiller comme les

<sup>12</sup> J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Grotowski 2007, p. 209.

<sup>13</sup> Grotowski 1961, p. 45.

<sup>14</sup> Grotowski 1992, p. 14.

juges d'un tribunal militaire soviétique les personnages qui entourent le Prince Constant – image par excellence de l'homme qui se sacrifie pour la liberté de son peuple. Ou encore, la décision de mettre en scène *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz traitant la thématique de l'indépendance glorieuse de la nation polonaise – pièce qui, seulement quelques années plus tard, provoquera un scandale politique dans les rues de Varsovie. Ou, plus généralement, le choix de textes tirés de la tradition du Romantisme polonais, distinct du courant romantique européen justement pour leur tendance politique. En fait, Grotowski puisait souvent dans le répertoire constitué par Slowacki, Norwid, Mickiewicz, où reviennent les thèmes de l'émancipation d'un oppresseur omniprésent et du sacrifice de l'individu pour la libération collective.

Pour conclure, derrière ce qui semblent les traits caractéristiques de l'esthétique théâtrale de Jerzy Grotowski se cache, au moins partiellement, le besoin d'éviter la censure. Il faut alors constater le remarquable travail de stratégie et d'adaptation qui constitue l'avancement de la recherche artistique de Grotowski. Face à un tel génie, la censure semble prendre autant le rôle d'obstacle que celui de moteur, comme si la nature inextricable de ce parcours était une condition *sine qua non* pour la réussite d'un travail théâtral si original et significatif pour le siècle à venir.

## Bibliographie

- AHRNE M., Documentaire *I Cinque Sensi del Teatro. Cinque monografie sulla filosofia del teatro – Quinta puntata : il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski*, sous la direction de M. Raimondo, production RAI et Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1992.
- BARBA E., *La terre de cendres et diamants*, Suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba, Saussan, L'Entretemps, 2000.
- BEAUVOIS D., *La Pologne. Histoire, société, culture*, Paris, La Martinière, 2004.
- BUHLER P., *Histoire de la Pologne communiste. Autopsie d'une imposture*, Paris, Karthala, 1997.
- GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1961.
- Id., *Tecniche originarie dell'attore*, transcription partielle en italien par Luisa Tinti, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome « La Sapienza » (Institut du Théâtre et du Spectacle) en 1982.
- Id., *Le Prince constant de Ryszard Cieslak*, in *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*, sous la direction de G. Banu, Paris, Actes Sud, 1992, p. 13-21.

- Id., *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari, Firenze, La casa Usher, 2007.
- Id., *Testi 1954-1998. Vol. 1: La possibilità del teatro (1954-1964)*, Firenze, La casa Usher, 2014a.
- Id., *Testi 1954-1998. Vol. 2: Il teatro povero (1965-1969)*, Firenze, La casa Usher, 2014b.
- Id., *Testi 1954-1998. Vol. 3: Oltre il teatro (1970-1984)*, Firenze, La casa Usher, 2017.
- Id., *Testi 1954-1998. Vol. 4: L'arte come veicolo (1984-1998)*, Firenze, La casa Usher, 2016.
- MIŁOSZ C., *La mente prigioniera*, Milano, Adelphi, 1981.
- MITTER S., *Systems of Rehearsal : Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, London, Routledge, 1992.
- PERRELLI F., *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2019.
- SCHLESSER T., *L'art face à la censure*, Paris, Beaux-arts éd., 2011.
- VOSLENSKY M. S., *Officially there is no censorship...*, in « Index of Censorship », XV (1986), p. 28-30.

# Jean-Luc Lagarce et le « souci » du canon : l'autocensure comme contre-offensive créative

*Antonietta Bivona*

## Entre censure et autocensure

« Une fois disparu, Lagarce est apparu »<sup>1</sup>. Méconnu de son vivant, Jean-Luc Lagarce est mort du sida le 30 septembre 1995. Malgré sa riche production littéraire – qui se compose de vingt-cinq pièces de théâtre, un livret d'opéra, un journal-vidéo, trois nouvelles, un journal intime, un recueil d'articles et beaucoup de matériel inédit – il n'était connu que comme metteur en scène de pièces théâtrales classiques. Depuis sa mort, sa notoriété n'a jamais cessé de s'accroître : considéré désormais un classique du théâtre contemporain, aujourd'hui il est l'un des auteurs les plus joués en France, à côté de Bernard-Marie Koltés, de Valère Novarina et de Michel Vinaver<sup>2</sup>. Comme le souligne Catherine Douzou, le succès de cet auteur atteste que « le théâtre de celui qui se figurait comme un écrivain raté a finalement rencontré son public »<sup>3</sup>.

Au vu de ces éléments biographiques, il nous semble que la non-réception de la production de Lagarce peut être considérée l'un des moteurs principaux de son parcours artistique. Un parcours qui, pour des raisons que nous allons fouiller dans cette étude, se développe sous le signe de la censure et, d'une manière spécifique, d'une censure que nous définirons « intériorisée ».

Nous ne reviendrons pas sur les changements historiques de la censure, qui se sont produits au fil des années. Néanmoins, comme le souligne Laurent Martin dans l'étude *Penser les censures dans l'histoire*,

---

<sup>1</sup> Vincent 2010, p. 96.

<sup>2</sup> Cf. Douzou 2011.

<sup>3</sup> Ivi, p. 7.

il faut se rappeler que, à côté de la définition classique de censure, liée au domaine juridique, politique ou institutionnel, il en existe une autre. Cette forme de censure a été étudiée principalement par les linguistiques et les sociologues et se place à la base de toute forme de censure. Martin résume ainsi la question :

Votre censure, disent-ils en substance aux historiens et aux politistes, n'est que la partie émergée de l'iceberg ; la vraie censure, c'est celle qui donne sa forme à l'ordre du discours et, à celle-ci, nul ne peut échapper puisqu'elle informe jusqu'aux catégories de langage et donc de pensée que nous employons tous de manière involontaire<sup>4</sup>.

À bien des égards, beaucoup d'auteurs – entre autres, notamment, Barthes, Bourdieu, Lacan – ont réfléchi sur ce sujet ; chacun d'une perspective disciplinaire différente (linguistique, sociologique, psychanalytique), mais le point de départ est toujours le même : la censure, avant d'être religieuse, juridique ou institutionnelle, est invisible<sup>5</sup>.

D'ici l'idée que « la censure n'a pas besoin de s'exercer comme acte de sanction pour être efficace »<sup>6</sup>. Dans ce domaine, la réflexion sur la censure et l'autocensure a occupé une place prépondérante même en matière de critique littéraire. Dans les dernières années, les études littéraires<sup>7</sup> ont de plus en plus tenté de creuser les éléments – à la fois extérieurs et intérieurs – qui contribuent à la construction d'une œuvre littéraire en termes d'autocensure. Au-delà des genres liés à la subjectivité, tels quels le journal intime et l'autobiographie, l'élément de l'autocensure peut se cacher dans un roman, un poème ou, dans le cas de Jean-Luc Lagarce, dans une pièce théâtrale.

Ces réflexions nous poussent à aborder des questions plus spécifiques : cette forme d'autocensure est-elle consciente ou inconsciente ? Si elle est consciente, s'inscrit-elle dans des stratégies d'écritures ? Comment se présente-elle et sous quelle forme ? Pourquoi un écrivain décide-t-il de se censurer ?

<sup>4</sup> Martin 2006, p. 339.

<sup>5</sup> Cf. Bourdieu 2001.

<sup>6</sup> Durand 2004, p. 9.

<sup>7</sup> Nous citons notamment Bustarret-Viollet 2005.

À la lumière de ces considérations, l'analyse qui suit s'inscrit dans une réflexion sur l'expérience d'écriture de Jean-Luc Lagarce dans le domaine autobiographique et théâtral. Notre développement suivra deux axes majeurs.

Une première partie examinera les réflexions que nous trouvons dans le journal intime de l'écrivain, qui nous permettent de remarquer deux éléments principaux : la manipulation de l'auteur par rapport à son image et les raisons de cette manipulation, liées à un véritable souci du canon et de la postérité. Le but que nous nous proposons, dans cette première partie, sera alors celui de comprendre à quel point une censure est intériorisée par celui qui la subit. En ce sens, nous soulignerons comment l'écriture autobiographique se révèle en tant que champ privilégié de l'antagonisme existant entre l'auteur et le corps social.

Une deuxième partie analysera l'œuvre littéraire elle-même. L'autocensure de Lagarce se reflète sur ses œuvres, en se manifestant dans son langage. Un langage que nous définirons comme « absolu », dont l'élément le plus important est le « retenu », ce qui n'est pas dit. Cela sera indiqué comme l'aspect le plus originel de la dramaturgie lagarçienne. Un aspect qui nous permet de donner une perspective plus novatrice de la censure, un élément actif dans le processus de création et qui, contrairement à l'opinion générale, peut contribuer à accroître la valeur d'une œuvre.

Nous dresserons enfin un bilan, qui, certes, ne sera pas exhaustif : à travers une série de références au journal et à la production artistique de l'auteur, nous essayerons de mettre en évidence l'interaction complexe qui se tisse entre auteur et éditeur, et entre ceux-ci et le public. Méconnu de son vivant et malgré des rapports difficiles avec ses éditeurs – notamment avec Gallimard – Jean-Luc Lagarce parviendra à construire un authentique canon personnel et à devenir le porte-parole de toute sa génération, malgré la présence évidente de la censure.

## **Le journal intime de Jean-Luc Lagarce**

Le premier élément qui aide examiner la question de l'autocensure en Lagarce est sans aucun doute son journal intime.

Divisé en deux volumes (1977-1990 et 1990-1995), sa caractéristique la plus évidente est qu'il ne s'agit pas d'une écriture personnelle mais d'une véritable production littéraire. Comme le souligne François Berreur, ami de Lagarce et éditeur de l'œuvre, « si parfois Jean-Luc s'arrêta

d'écrire jamais il n'abandonna son journal, et à petit à petit s'imposa à lui sa valeur littéraire, ou du moins le désir d'une telle valeur »<sup>8</sup>. Ce désir est confirmé aussi par le dramaturge français Oliver Py qui – dans la préface de la première partie du journal – écrit : « Lagarce est mort en sachant que ces pages seraient publiées, il les pensait très certainement comme une œuvre et pas seulement comme une béquille à l'espoir »<sup>9</sup>.

Ces affirmations sont renforcées par la construction de l'œuvre, à commencer par la présence d'un véritable lecteur. Ce dernier est introduit à la page 102 du premier tome du journal avec les phrases : « Le lecteur se reportera aux chapitres précédents »<sup>10</sup> et « Que le lecteur se prépare dès maintenant à l'inévitable et régulier chapitre sur le *Retour à la ville morte* »<sup>11</sup>.

À partir de ces pages, le rapport dialogique avec le lecteur devient de plus en plus prépondérant, se transformant dans l'un des éléments narratifs les plus importants de cette œuvre. Chaque mot de Lagarce est partagé avec un lecteur. Ce dernier est progressivement invité à participer à une conversation idéale, devenant finalement « Le Lecteur », au même titre d'un personnage de fiction : « Le lecteur attend, n'est-ce pas ? Où on êtes-vous de vos passions ? »<sup>12</sup>. Page après page, Lagarce semble construire une relation avec le lecteur jusqu'à englober sa présence dans la narration. Cet élément devient important pour comprendre la nature du journal intime lagarcien, où l'auteur cache une véritable manipulation de son image, de sa vie et de tout son environnement.

Une autre preuve tangible de la nature littéraire de l'œuvre est que toutes ses pages ont été écrites le plus souvent dans des lieux publics et bruyants, même s'il n'y a pas de ratures ou de corrections. Pourquoi ? Comme nous le dit Berreur, en 1990, Lagarce commence à recopier et à résumer des cahiers à la machine à écrire, « s'autorisant des commentaires, come des remords ou des précisions sur tout ce temps passé. [...] Il décèdera avant d'avoir pu achever ce laborieux travail de copiste »<sup>13</sup>. À ce propos, il nous semble particulièrement intéressant de remarquer une précision de l'éditeur du texte :

<sup>8</sup> Lagarce 2007, p. 8.

<sup>9</sup> Ivi, p. 11.

<sup>10</sup> Ivi, p. 102.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, p. 104.

<sup>13</sup> Berreur 2007, p. 8.

Je voudrais dire à tous ce qui sont cités ou reconnus (et oubliés aussi) qu'ils ne doivent pas se sentir blessés, car ce n'est pas de vérité dont il est question dans ces pages : cette publication témoigne d'abord de l'œuvre d'un écrivain pour qui le réel n'est pas la préoccupation première [...]. Ma vision de la vie de l'écrivain, de l'homme est bien autre. Il ne s'agit pas de donner une vérité que tant voudraient connaître<sup>14</sup>.

Mais pourquoi Lagarce effectue-t-il cette opération ? Pourquoi se servir de cette forme de censure identitaire qui nous donne de fausses pistes sur sa vie ?

L'un des éléments parmi les plus « éblouissants »<sup>15</sup> qui ressort du journal intime de Lagarce est que l'auteur est mort sans avoir rien publié. Toute la construction de l'œuvre semble tourner autour de cet axe : toute l'écriture de Lagarce se présente comme une réaction à l'impossibilité de participer de plein droit (en tant qu'écrivain) dans la grande littérature. À ce propos, Oliver Py souligne :

Cela seul jette une ombre terrifiante sur notre organisation culturelle. Mort sans avoir été publié. Il rejoint la pléiade des auteurs maudits des années quatre-vingts, Koltès, Guibert, Gabilly... mais lui, sa notoriété n'est que posthume. Cela est presque unique dans l'histoire de la littérature, même Rimbaud n'a pas connu un destin aussi extrême, lui qui est le paradigme de l'obscurité littéraire et le spectre du poète maudit. Lagarce n'accède à la publication qu'après sa mort et parce qu'il a inventé lui-même sa postérité de manière testamentaire, ingénieusement, scrupuleusement, roublardement. Il ne faut pas oublier cela en lisant cette imprécation contre sa propre médiocrité qu'est ce journal<sup>16</sup>.

Toujours en lutte avec le canon et une organisation culturelle qui ne lui donnait pas une place en tant qu'écrivain, Jean-Luc Lagarce est obligé de s'adapter et de se censurer. L'auteur lui-même, dans un article tiré du recueil *Du Luxe et de l'impuissance*, a déclaré : « Cesser de prétendre à notre vérité, notre vérité, ce sont les autres qui nous l'accorde, notre vérité, elle restera secrète, tant pis, tant mieux, nous ne pourrons plus la dire »<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 7.

<sup>15</sup> Py 2008, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Lagarce 2008, p. 23.

Il s'agit d'une forme de censure très fréquente en littérature que Sylvie Ducas, dans son étude sur censure et autocensure, lie à une sorte de « terrorisme »<sup>18</sup> intellectuel exercé par un courant littéraire ou un groupe : « Vécu par nombre de romanciers comme une sorte de Surmoi ou de Père terrible auquel on craint de se mesurer, le canon génère toujours des réflexes d'inhibition par lesquels on s'interdit d'écrire autrement que selon les canons de l'école littéraire du moment »<sup>19</sup>. Ces réflexes d'inhibition, cités par Ducas, recourent souvent dans le *Journal* de Lagarce, où il n'est pas rare de trouver des réflexions qui nous permettent de déceler une certaine réticence, signalant, à notre avis, un véritable « souci » du canon. Au-delà de l'échec de Lagarce en tant qu'écrivain, refusé par les éditeurs – son premier roman fut refusé par Gallimard – et peu apprécié par son cercle littéraire, l'auteur exprime souvent cette peur par rapport à l'héritage et aux géants du passé : une peur qui se transforme inévitablement en angoisse à l'égard de l'avenir et de la postérité. À l'âge de vingt-quatre ans, à propos de Patrice Chéreau, dans son journal, il écrira : « *Peer Gynt* de Ibsen mis en scène par Chéreau, à Villeurbanne au TNP. Totalement bouleversé. [...] Et oser prétendre faire du théâtre après cela ? »<sup>20</sup>. Ou encore :

Je présume que lorsque je serai riche, suffisamment riche, je quitterai cette ville, j'aurai raté toute percée possible dans le théâtre, et j'irai m'installer dans une plus grande ville, Paris par exemple. J'y écrirai des livres qui ne seront pas de bons livres, cela me désolera et peut-être que je picolerai un peu – mais qui se vendront bien (c'est de ça que je vivrai). J'aurai plein de faux amis. [...] Vers les 45 ans, je mourrai d'une crise cardiaque, ou d'éthylisme ou encore assassiné par un loubard, à moins que je ne me détruise en me jetant dans le fleuve de la ville concernée... J'aurai écrit suffisamment des livres et pas un ne vaudra la peine d'être étudié par les générations suivantes<sup>21</sup>.

Il s'agit sans doute d'une prévision ironique, mais qui résulte extrêmement significative pour comprendre l'attitude d'un auteur qui disait toujours : « J'écris pour mes petits-neveux »<sup>22</sup>. Mais Lagarce écrit-il uniquement pour ses petits-neveux ? Dans son cas, il nous semble plutôt

<sup>18</sup> Ducas 2006, p. 113.

<sup>19</sup> Ivi, p. 113-114.

<sup>20</sup> Lagarce 2007, p. 59.

<sup>21</sup> Ivi, p. 49.

<sup>22</sup> Boblet 2009, p. 27.

que le souci du canon et l'autocensure qui s'ensuit ne se révèlent jamais une impasse, mais au contraire le point de départ d'un acte créatif extrêmement originel. Si nous regardons sa production littéraire, l'enfermement dans une cage se transforme en recherche de moyens pour y échapper, l'autocensure constituant finalement un véritable atout dans l'innovation littéraire et un élément stylistique tout-à-fait originel.

Oliver Py conclut ainsi sa préface au premier tome du *Journal* :

Ce qui interdit le tragique, c'est le doute d'un enfant du siècle sur les grandes aventures collectives, ce qui obère le tragique, c'est le désenchantement politique. Là, son écriture est pionnière puisqu'elle prend la mesure de l'émiettement social, de cette écume faite du fracas des vagues révolutionnaires, et où l'homme communicant est enfermé dans un univers minuscule. L'impossibilité du lyrisme est devenue par la magie du verbe un lyrisme de l'impossibilité de dire. Trouver moyen de transcender le minuscule d'une terre qui n'a pour périmètre qu'une tombe, c'est là que l'artisan écrivain fait d'un simple journal une odyssée de la solitude. Et l'écrivain échoué sans éditeur et sans lyrisme se transforme en Homère de l'impossibilité de dire<sup>23</sup>.

## L'autocensure comme contre-offensive créative

Si l'œuvre littéraire lagarcienne peut paraître amputée d'une partie d'elle-même, elle s'enrichit en revanche de ce que l'on pourrait définir comme une véritable contre-offensive créative. Malgré le contexte dans lequel Lagarce s'insère, malgré son attitude pessimiste et la totale absence de sentimentalisme dans ses œuvres, sa vocation pour l'écriture était sincère et indestructible. Cette idée est bien confirmée par des annotations dans son journal intime, mais aussi par des réflexions contenues dans d'autres textes. Dans *Du luxe et de l'impuissance*, il écrit :

Nous devons préserver les lieux de la création, les lieux du luxe de la pensée, les lieux du superficiel, les lieux de l'invention de ce qui n'existe pas encore, les lieux de l'interrogation d'hier, les lieux du questionnement. [...] Nous avons le devoir de faire du bruit. Nous devons conserver au centre de notre monde le lieu de nos incertitudes, le lieu de notre fragilité, de nos difficultés à dire et à entendre. [...] Nous devons surveiller le mal et la haine que nous nourrissons en secret sans le savoir, sans vouloir le savoir, sans même oser l'imaginer, la haine souterraine, silencieuse, attendant son heure pour nous dévorer et se servir de nous

---

<sup>23</sup> Py 2008, p. 14.

pour dévorer d'innocents ennemis. Les lieux de l'Art peuvent nous éloigner de la peur et lorsque nous avons moins peur, nous sommes moins mauvais<sup>24</sup>.

La littérature – et plus en général l'Art – devient pour Lagarce le seul moyen pour échapper à la médiocrité de l'existence. Son écriture naît sous le signe de l'autocensure, de la difficulté à dire et de l'angoisse : elle se nourrit de tout cela. Malgré la peur de l'échec et de la postérité, Lagarce semble avoir les moyens pour transformer sa faiblesse en force, en la transformant en prérogative de toute sa dramaturgie. Jean-Pierre Sarrazac, dans un article paru dans le numéro spécial de la revue « Europe » dédié à Lagarce, a défini son œuvre une « dramaturgie de l'échec »<sup>25</sup>:

Il y a, chez Lagarce, une nécessité artistique, philosophique, existentielle de passer par l'échec, de rechercher une certaine forme d'échec, de n'accéder à ce qu'on appelle la réussite qu'à travers une longue et profonde expérience de l'échec. Dans le *Journal*, un autre mot revient fréquemment, qui peut nous mettre sur une piste. C'est le mot « tentative ». Chaque pièce de Lagarce se présente comme une tentative. Et si de tentative en tentative, l'échec de l'art se transformait en un art de l'échec ?<sup>26</sup>

Ce culte de l'échec, qui résulte prépondérant surtout dans son « dramaturgie de la maturité », fait sa première apparition dans les œuvres de la jeunesse de l'auteur. En effet, la difficulté à dire de Lagarce semble affecter toute sa production littéraire à plusieurs niveaux. Le sentiment d'autocensure de l'homme se reflète sur l'écrivain et sa manifestation la plus évidente réside dans son style. Une langue « absolue » devient le centre névralgique d'une dramaturgie dont l'élément le plus important est le « retenu », ce qui n'est pas dit ou, comme le disait Oliver Py, l'impossibilité de dire.

Parmi ses premières œuvres, nous citons notamment *Les serviteurs*, écrite en 1981, où l'élément de l'incertitude, de la difficulté à dire apparaît pour la première fois. La pièce démarre par un monologue du personnage de « La Cuisinière » :

<sup>24</sup> Lagarce 2008, p. 17-18.

<sup>25</sup> Sarrazac 2010, p. 4.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

LA CUISINIÈRE. – La cuisinière. Ce que je veux dire... ce que je voulais dire... Moi... « à la fin » ... « en fin de compte » ... Nous devons rester ici... Ne plus jamais, en quelque sorte, en sortir, s'en sortir... s'égarer de là, s'évader aussi... (Elle sourit.) Rester à la cuisine, ou l'office... s'y enfermer, y séjourner... cloîtrée... s'y complaire... (Elle sourit.)<sup>27</sup>.

Même à l'intérieur de ce court passage, nous pouvons remarquer tous les éléments qui – à partir de l'expérience personnelle lagarcienne – deviendront récurrents dans les pièces de l'auteur, contaminant de plus en plus son style d'écriture : hésitations, points de suspensions, erreurs, fautes de grammaires, imperfections, mots dits et non-dits constitueront la base pour toute la construction linguistique de l'auteur.

En s'éloignant du théâtre plus traditionnel, l'auteur mettra progressivement sur la scène un non-langage très particulier. Comme le souligne Armelle Talbot, ce langage s'appuiera sur la figure rhétorique de l'épanorthose, donnant lieu à un « mouvement singulier de la parole, à peine prononcée, déjà repentante, revenant aussitôt sur ses pas dans le vain espoir d'en effacer les traces ou d'en corriger la trajectoire »<sup>28</sup>. Si ce mouvement est utilisé afin de « gagner du temps »<sup>29</sup>, il est vrai aussi qu'il permet aux personnages de nuancer la vérité, de camoufler la réalité. Toujours en difficulté, le personnage lagarcien essaie de négocier ses sentiments, de se rétracter, de cacher ses émotions. Il est possible de repérer cette dimension existentielle dans la plupart de ses œuvres, mais ce procédé linguistique devient finalement dominant dans *Juste la fin du monde*, écrite en 1995 et considérée par la critique le chef-d'œuvre de l'auteur.

Louis, le protagoniste de la pièce, rentre chez lui pour annoncer sa morte prochaine. Néanmoins, tout au long du drame, il se censure constamment. À travers toute une série de répétitions, corrections, précisions, ce qui émerge est une effective difficulté de la part du personnage d'exprimer ses propres pensées et ses passions. Le prologue montre bien l'écart entre l'intention et la réalité :

LOUIS. – Plus tard, l'année d'après – j'allais mourir à mon tour – j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai, [...] malgré tout, l'année d'après, je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage, pour annoncer,

<sup>27</sup> Lagarce 2011, p. 183.

<sup>28</sup> Talbot 2008, p. 255.

<sup>29</sup> Ivi, p. 268.

lentement, avec soin, avec soin et précision [...] pour annoncer, dire, seulement dire, ma mort prochaine et irrémédiable, l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger...<sup>30</sup>

L'intention du prologue n'est en aucun cas respectée tout au long de la pièce. Louis restera toujours en silence, répondra « à peine deux ou trois mots »<sup>31</sup> et partira sans rien dire. Sa difficulté est partagée aussi avec l'ensemble des personnages de la pièce. Il n'est pas rare que les membres de sa famille se rendent aux difficultés du langage, déclarant de n'avoir pas les mots ou de ne pas savoir comment exprimer une opinion ou un sentiment. Nous prenons l'exemple de Suzanne, la sœur de Louis qui, dans la scène 3 de la première partie, essayant d'expliquer son humeur, dit : « Je ne sais pas comment l'expliquer, comment le dire, alors je ne le dis pas »<sup>32</sup>; ou le cas du frère de Louis, Antoine, qui dans un monologue de la deuxième partie reconnaît :

ANTOINE. – [...] Nous pensions que en effet, nous ne t'aimions pas assez, ou du moins, que nous ne savions pas te le dire (et ne pas te le dire, cela revient au même, ne pas te dire assez que nous t'aimions, ce doit être comme ne pas t'aimer assez). On ne se le disait pas si facilement, rien jamais ici ne se dit facilement<sup>33</sup>.

Dire ou se taire ? Toute la pièce tourne autour de cette question centrale. Comme le souligne Catherine Brun, « entre expansion et rétention, la langue se déplie et se déploie, exhibe ses possibles »<sup>34</sup>: pour ce faire, elle utilise des concessions, des modalisations et des rectifications, qui donnent lieu à une autocensure permanente entre les personnages. Ce qui en résulte, en définitive, est l'implosion du drame : rien ne se passe, rien n'est dit et tout reste comme avant. Le personnage principal, qui revient chez lui pour annoncer sa mort prochaine, ne trouve pas les mots pour le faire. Et à la fin, il ne le dit pas, le déplorant dans l'épilogue :

LOUIS. – Ce que je pense  
(et c'est cela que je voulais dire)

<sup>30</sup> Lagarce 2016, p. 26.

<sup>31</sup> Ivi, p. 57.

<sup>32</sup> Ivi, p. 41.

<sup>33</sup> Ivi, p. 98.

<sup>34</sup> Brun 2009, p. 193.

C'est que je devrais pousser un grand et beau cri [...],  
Hurler une bonne fois,  
Mais je ne le fais pas, Je ne l'ai pas fait<sup>35</sup>.

La pièce trouve ainsi sa conclusion dans l'autocensure, dans l'impossibilité de dire ou dans la décision extrême de se taire. Jean-Luc Lagarce met en œuvre ce qui a été défini un véritable « logo-drame qui révèle les malaises communicationnels dans la société contemporaine »<sup>36</sup>, un drame envahi d'une parole recherchée sans cesse et jamais atteinte. À travers des phrases renfermées à l'intérieur de pièges authentiques, la parole – hybride, pensée, repensée et transformée – échoue : ainsi, la structure du drame classique est finalement brisée.

## Conclusion

Suivant le fil rouge des réflexions de l'auteur, passant de l'autobiographie à la fiction, de la théorie à la pratique littéraire, ce travail se proposait d'engager une réflexion sur la complexité du parcours artistique de Jean-Luc Lagarce sous un nouvel angle. Envisager et démasquer les mécanismes de l'autocensure qui résident à la base de sa figure auctoriale, dans le cadre de sa biographie et de son parcours artistique, peut devenir significatif afin de mieux comprendre l'interaction complexe qui se tisse entre auteur et éditeur, entre ceux-ci et le public, et les possibilités qui en dérivent.

Le journal intime de l'écrivain nous montre d'une façon très claire la relation difficile qu'un auteur entretient avec le contexte artistique, professionnel et humain dans lequel il travaille. La réception de Lagarce, ou sa non-réception, devient l'événement décisif pour étudier la direction de sa dramaturgie : une dramaturgie renouvelée sans cesse par son auteur pour « inventer sa postérité »<sup>37</sup> et qui connaît de profondes mutations au niveau de sa forme linguistique et stylistique.

Loin d'être simplement un obstacle extérieur ou intérieur pour la création et la diffusion d'une œuvre, il nous semble que la censure peut devenir – dans une perspective peut-être plus novatrice – un facteur important qui participe de plein droit au processus d'écriture d'un auteur.

---

<sup>35</sup> Lagarce 2016, p. 106.

<sup>36</sup> Kornienko 2018, p. 79.

<sup>37</sup> Lagarce 2007, p. 13.

À travers la réélaboration de l'élément de l'autocensure, au niveau de la langue et plus largement de l'œuvre littéraire elle-même, Jean-Luc Lagarce parviendra à secouer les bases du théâtre de son temps. Celle qui a été définie une « dramaturgie de l'échec » lagarcienne, fondée sur une parole censurée, représente pour l'auteur l'élément le plus originel de son théâtre et, par conséquent, une clé pour sa réussite.

## Bibliographie

- ADAM-MAILLET M. (DIR.), *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- BERREUR F., *Note de l'éditeur* in Lagarce 2007, p. 7-8.
- BLOOM H., *Il canone occidentale: i libri e la scuola delle ere*, Milano, Bompiani, 1996.
- BOBLET M.-H., *L'hybridité générique du théâtre de Lagarce*, in « Poétique », CLVI, 4 (2008), p. 421-434.
- EAD., *Actualité d'un solitaire intempestif*, in « Esprit », 1 (janvier 2009), p. 27-41.
- BOURDIEU P., *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.
- BUSTARRET C., VIOLET C. (DIRS.), *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS, 2005.
- DARNTON R., *De la censure*, Paris, Gallimard, 2016.
- DOMENECH J. (DIR.), *Censure, autocensure et art d'écrire : de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005.
- DOUZOU C. (DIR.), *Lectures de Lagarce. Derniers Remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- DUCAS S., *Censure et autocensure de l'écrivain*, in « Ethnologie française », XXXVI, 1 (2006), p. 111-119.
- DURAND P., *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2004.
- Id., *La censure invisible*, Arles, Actes sud, 2006.
- LAGARCE J.-L., *Théâtre complet*, III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- Id., *Journal (1977-1990)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- Id., *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- Id., *Théâtre complet*, I, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- Id., *Théâtre complet*, II, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- Id., *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.
- Id., *Théâtre complet*, IV, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2020.
- MACÉ L., POULOUIN P., LECLERC Y. (DIRS.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- MARTIN L., *Penser les censures dans l'histoire*, in « Sociétés & Représentations », XXI, 1 (2006), p. 331-345.
- PY O., *Préface* in Lagarce 2008, p. 11-14.

- SARRAZAC J.-P., *Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain*, in « Europe », CMLXIX-CMLXX (janvier-février 2010), p. 3-15.
- TALBOT A., *L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps*, in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, sous la direction de C. Naugrette, J.-P. Sarrazac, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 255-269.
- VINCENT J.-P., *Des textes où souffle le vent...*, in « Europe », CMLXIX-CMLXX (janvier-février 2010), p. 128-133.



PARTE II

L'EDITORE E LA CENSURA



# L'autocensura del censurato. Le metafore sessuali nel *Decameron* emendato da Lionardo Salviati

Serena Mauriello

Secondo una nota opinione di Andrea Sorrentino, «nessun'opera d'arte ha tenuto occupato il Sant'Uffizio quanto il *Decameron*»<sup>1</sup>. Le cento novelle furono colpite più volte dall'Inquisizione, ma l'autorità del modello boccacciano ne impediva l'eliminazione coatta. La bolla *In coena domini* del 1559 fu la prima a citarne chiaramente il nome, tuttavia affermando «Boccaccii Decades sue novellae centum, quae hactenus cum intolerabilis erroribus impressae sunt, et quae in posterum cum eisdem erroribus imprementur»<sup>2</sup> lasciava aperta la strada dell'emendamento. Dare alle stampe il nuovo *Decameron* censurato divenne presto una questione di prestigio politico e socio-economico. Sono tre le edizioni emendate che si susseguirono nel '500: la prima del 1573 a cura di un gruppo di studiosi come i Deputati; la seconda del 1582 a cura di Lionardo Salviati; la terza del 1588 a cura di Luigi Groto<sup>3</sup>.

La tematica erotica ha una posizione di rilievo in tutto il percorso letterario di Boccaccio e in particolar modo nel *Decameron*, in cui «spargendo l'amore quasi in ogni pagina del suo libro [...] diede battaglia per l'introduzione della vita pulsionale dell'uomo nel mondo dell'arte»<sup>4</sup>. L'innovativa centralità assegnata alla sessualità è tra i nodi più trasgressivi dell'opera su cui l'attenzione dei censori dovette necessariamente concentrarsi. Nonostante i contenuti sessuali del *Decameron* siano palesi, è lo stesso Boccaccio nella *Conclusione dell'autore* a negarne la licenziosità:

---

<sup>1</sup> Sorrentino 1935, p. 145.

<sup>2</sup> Chiecchi-Troisio 1984, p. 114.

<sup>3</sup> Per un quadro d'insieme cfr. Chiecchi 1992.

<sup>4</sup> Dotti 2011, p. 84.

Saranno per avventura alcune di voi che diranno io abbia nello scriver queste novelle troppa licenzia usata [...]. La qual cosa io nego, per ciò che niuna sì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno: il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto<sup>5</sup>.

Gli onesti vocaboli impiegati nella narrazione sono dei mediatori linguistici<sup>6</sup> sfruttati per concedere spazio a tematiche altrimenti non affrontabili. L'uso di metafore, perifrasi e circonlocuzioni è da intendersi, dunque, come un'autocensura. Nella parte più difensiva dell'epilogo, l'autore argomenta:

Ma pressuppognamo che così sia, ché non intendo di patir con voi, che mi vincereste. Dico a rispondere perché io abbia ciò fatto assai ragion vengon prontissime. [...] E se forse pure alcuna particella è in quelle, alcuna paroletta più liberale, forse a spigolista donna non si conviene [...], dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte che generalmente non si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di 'foro' e 'caviglia' e 'mortaio' e 'pestello' e 'salsiccia' e 'mortadello', e tutto pien di simiglianti cose<sup>7</sup>.

Voci come «mortaio» e «pestello» si riferiscono apertamente alla sessualità, pur non essendo tecnicismi. Trasfigurare le parole è il modo di narrare gli argomenti più dissoluti nel *Decameron* e l'impegno autocensurario di Boccaccio ha infatti successo, poiché molte delle sue metafore sessuali riescono a resistere alle revisioni cinquecentesche.

È stato stimato che nel *Decameron* sono presenti 75 metafore sessuali<sup>8</sup>, attualmente facilmente individuabili attraverso il contributo di Olga Montagner, che ha redatto l'indice delle voci annotate per la terza edizione Einaudi a cura di Vittore Branca<sup>9</sup>. Le più articolate sono state raccolte in un elenco sintetico da Amedeo Quondam. Già a una veloce lettura è palese la straordinaria *varietas* Boccaccio con cui riesce a narrare l'amore carnale:

<sup>5</sup> *Dec., Conclusione dell'autore*, 3.

<sup>6</sup> Cfr. Baxter 2014, p. 24; cfr. anche Baxter 2017, pp. 181-201; Chiecchi 1975-76, p. 125. a cIver, Ashgate, 2014, pp. 2e, 2014, immediatamente più rigida e, al tempo stesso, manipolando nuti osceni, la censura diviene

<sup>7</sup> *Dec., Conclusione dell'Autore*, 4-5. Secondo L. Rossi, il passo sarebbe una citazione dei versi 7146-7148 e 7192-7194 del *Roman de la Rose* di Jean de Meun in cui per la prima volta nella letteratura francese è impiegato il termine metafora. Prendendosi gioco dei propri detrattori, Boccaccio rivendicherebbe la dignità poetica alla letteratura di intrattenimento, cfr. Rossi 2000, pp. 16-17.

<sup>8</sup> Cfr. Alvino 2013-14, pp. 215-230.

<sup>9</sup> Montagner 1992, pp. 1265-1343.

Andare sei volte in suso in villa, attaccar l'uncino, avere ritta la ventura, camminare non più di sei miglia a notte, far cantare l'usignolo, caricare l'orza, san cresci in valcava, carica la balestra, cavalcare, cavalcare la bestia di san Benedetto o vero di san Giovanni Gualberto, danza trivigiana, fare d'arme, fare insieme parentado, fare levare chi si giaceva, fare parente una donna di messer domenedio, giocare, grifare, insegnare il paternostro, lavorare a vangare il terreno, macinio e macinare la raccolta, messer mazza in monte nero, pestare nel mortaio col pestello, pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, portare all'albergo, resurrezion della carne, rimettere il diavolo in inferno, santo cresci in mano, trottare forte, umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccicano<sup>10</sup>.

All'interno della rassettatura del *Decameron* di Lionardo Salviati, la cui furia censoria lasciò integre solo 34 novelle<sup>11</sup>, 12 delle metafore citate sono state espunte o emendate, talvolta mitigate da glosse a margine atte a sviare l'attenzione del lettore dai contenuti meno ortodossi resistiti alla pulitura del testo. L'obiettivo di questo contributo è valutare in che modo la censura di Salviati si sia imposta sul processo autocensorio avvenuto nella scrittura delle cento novelle.

## Appunti filologici

Nella rassettatura del *Decameron* edita nel 1582 dai Giunti a Firenze, i privilegi di stampa sono seguiti da una nota intitolata *Lionardo Salviati ai lettori* in cui sono definiti i criteri adottati nella selezione. Per quanto concerne la scelta dei testi impiegati, Salviati non nasconde di essersi adagiato sul parere critico dei Deputati che avevano stilato un elenco dei testimoni del *Decameron* secondo un ordine di affidabilità. Al primo posto è il ms. Laur. Plut. 42.1 noto come l'Ottimo. Si tratta di un manoscritto del 1384 vergato da Francesco d'Amaretto Mannelli. È un esemplare a tal punto autorevole da essere oggi impiegato per supplire a errori e lacune dell'Hamilton 90<sup>12</sup>. Al secondo è una stampa nota come *Deo Gratias*, incunabulo edito probabilmente a Napoli nel 1470. Segue un codice in precedenza di proprietà di Messer Lodovi-

<sup>10</sup> Quondam 2013, pp. 1754-1755.

<sup>11</sup> Cfr. Chiecchi-Troisio 1984, p. 14.

<sup>12</sup> Cfr. 1981-82, pp. 21-158; Branca 1991, pp. 263-303 e pp. 333-338; sul tema con approfondimenti e precisazioni è tornato più recentemente Fiorilla 2013, pp. 76-77; Nocita 2014, pp. 1205-1210.

co Beccatelli da Bologna. Per ultimo è citato un gruppo di manoscritti considerati a tal punto simili da essere intesi un tutt'uno, ovvero degli esemplari molto vicini al Laur. Plut. 90 sup. 106/2 datato 1438<sup>13</sup>.

La predilezione di Salviati per il codice Mannelli deriva quindi da un'impostazione dei suoi predecessori. Il suo giudizio è sbilanciato in favore della tradizione manoscritta. Gli unici testi a stampa considerati positivamente sono la citata *Deo Gratias*, l'edizione giuntina del 1527, e, ovviamente, quella dei Deputati. Tra gli esemplari di riferimento per Salviati vi è inoltre l'edizione del *Decameron* curata da Ruscelli nel 1557, molto simile alla giuntina del '27<sup>14</sup>.

L'impegno filologico di Salviati è stato considerato negli anni piuttosto passivo e appiattito sulla lezione dell'Ottimo e dei Deputati. Raul Mordenti reputa l'edizione un *descriptus* di quella di Borghini<sup>15</sup>, Vittore Branca l'ha letta come il risultato della venerazione del codice Mannelli<sup>16</sup>. Una nuova prospettiva è stata avanzata recentemente invece da Paolo M. G. Maino. Nonostante l'indagine abbia confermato che l'ideale del Plut 42.1 come un oggetto di venerazione sia incontestabile in Salviati, conclude: «da un lato si può confermare il forte appoggiarsi di Salviati alla lezione del Mannelli e dei Deputati [...] ma dall'altro si può cominciare a sostenere che la *Deo Gratias* ha avuto un ruolo tutt'altro che marginale»<sup>17</sup>.

Alla luce degli studi consultati, in questa sede è stato preso in considerazione il codice Mannelli come principale riferimento per valutare gli interventi censori di Salviati. Poiché l'analisi si fonda solo sull'aspetto contenutistico, il testo emendato non è stato confrontato con altri testimoni. È stata impiegata la seconda edizione di Salviati, ovvero quella edita nell'ottobre-novembre 1582 a Firenze: *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino di nuovo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal Cavalier Lionardo Salviati, deputato dal Serenissimo Gran Duca di Toscana, con permissione de' Superiori & Privilegi di tutti i Principi, e Repubbliche. Seconda Editione*, Firenze, Giunti, 1582<sup>18</sup>. Nonostante la prima stampa fosse stata pub-

<sup>13</sup> Sui testimoni impiegati dai Deputati cfr. Chiecchi 2001, p. XVI.

<sup>14</sup> Cfr. Bernardi-Pulsoni 2011, pp. 180-196.

<sup>15</sup> Cfr. Mordenti 1982, pp. 7-51.

<sup>16</sup> Cfr. Branca 1991, pp. 322-323.

<sup>17</sup> Maino 2012, p. 1012.

<sup>18</sup> Da ora in poi *Dec. Salv.*

blicata ad agosto a Venezia, egli si impegnò molto per una repentina riedizione. Tra i motivi principali di questa scelta, ci sarebbero la volontà di correggere alcuni aspetti grafici delle parti integrative e il tentativo di combattere le edizioni pirata<sup>19</sup>. Per comodità di analisi i passi decameroniani citati sono tratti dall'edizione moderna del *Decameron*, tuttavia è stata accertata la loro presenza nel codice Mannelli.

## Gli interventi censori

Tra inquietudine e riso, la polemica anti ecclesiastica percorre le cento novelle sfruttando soprattutto il motivo erotico<sup>20</sup>. Cinque metafore sessuali emendate da Salviati sono accumulate dalla collisione del campo semantico della religione con quello dell'amore carnale<sup>21</sup>. Sono due i modi in cui il tessuto narrativo è epurato: espungendo porzioni di testo e laicizzando i religiosi.

In alcune occasioni l'intervento censorio può dirsi piuttosto limitato. In III 4 la moglie del devoto Frate Puccio escogita insieme al caro amico del marito Don Felice (solo Felice in Salviati) un modo per tradirlo senza uscire di casa. Quando, recluso in preghiera, Frate Puccio interrompe le sue orazioni disturbato dal baccano della stanza accanto e domanda cosa stia accadendo, Boccaccio premette alla battuta della donna: «La donna, che motteggievole era molto, forse cavalcando allora la bestia di san Benedetto o vero di Giovanni Gualberto, rispose»<sup>22</sup>. La «bestia», ovvero l'asino associato tradizionalmente ad alcuni santi, diviene una topica metafora sessuale<sup>23</sup> che non può essere accettata. Il testo è quindi corretto con un intervento minimo: «forse cavalcando allora la bestia *senza sella*»<sup>24</sup>.

Nella novella sono inoltre presenti metafore oscene poste in forma di didascalia<sup>25</sup>, che Salviati mantiene decontestualizzandole. I riferimenti agli ordini religiosi sono rimossi sin dalla rubrica iniziale. Se nella versione originale Don Felice insegna a Frate Puccio come divenire «beato» attraverso una serie di penitenze, nella versione emendata

---

<sup>19</sup> Cfr. Bertoli 1998, pp. 135-158; Bernardi-Pulsoni 2011, pp. 167-170.

<sup>20</sup> Cfr. O Cullenáin 1984, pp. 15-55; Levarie Smarr 2014, p. 58.

<sup>21</sup> Sul rapporto tra sessualità e religione cfr. Vettori 2013, pp. 2-20.

<sup>22</sup> *Dec.*, III 4, 25.

<sup>23</sup> Per il rapporto tra l'*eros*, il cavalcare e determinati animali cfr. Lurati 2002, pp. 55-58.

<sup>24</sup> *Dec. Salv.*, p. 157.

<sup>25</sup> Cfr. Ferreri 1991-92, pp. 73-84.

Felice istruisce Puccio su come diventare «ricchissimo» tramite «l'alchimia». Questo genere di sostituzione avviene poi in tutta la narrazione: nell'ultima salace battuta della donna, «Tu fai fare penitenza a Puccio, per la quale noi abbiamo guadagnato il Paradiso»<sup>26</sup>, la «penitenza» viene rimpiazzata con «l'alchimia» e il guadagno non è il «Paradiso» ma un «tesoro». Nonostante il massiccio intervento sul testo, Salviati riesce a mantenere l'afflato comico della narrazione, pur facendone perdere l'acre punta ironica.

Lo stesso meccanismo è individuabile in un emendamento della novella VIII 2, il cui protagonista da prete diviene pedagogo. Il momento in cui riesce a possedere monna Belcolore viene così narrato da Boccaccio: «E quivi il prete, dandole i più dolci basciozzi del mondo e faccendola parente di Domenedio, con lei gran pezza si sollazzò»<sup>27</sup>. Il mutato *status* sociale del protagonista si riverbera sul parlar coperto variato da Salviati: «E quivi il maestro, dandole i più dolci baciozzi del mondo e faccendola parente di Prisciano, con lei gran pezza si sollazzò»<sup>28</sup>.

Cesure caratterizzano invece le novelle II 7 e VII 3. Nella seconda, l'intervento incide su una porzione testuale tanto breve quanto dal chiaro carattere blasfemo. Quando il frate protagonista della storia riesce finalmente a incontrare la propria amante, per rimanere soli manda il proprio compagno con la fanciulla della donna nel palco dei colombi «a insegnarle il paternostro»<sup>29</sup>. La geniale metafora sessuale è sostituita con un asterisco da Salviati, che non tenta una sostituzione, poiché la frase, pur con l'omissione, rimane di senso compiuto. Un provvedimento di questo genere si annovera tra i molti che incidono sulla prima novella, ovvero quella di Alatiel, in cui la presenza della sessualità è oltremodo centrale. Mi limito a segnalare solo quelle legate al parlare metaforico. Si tenga comunque conto che, nel corso di tutta la narrazione, Salviati più volte introduce glosse a margine per giustificare la licenziosità dell'intreccio ribadendo i «costumi barbari»<sup>30</sup> dei personaggi. Una metafora poi cassata è impiegata da Boccaccio quando uno degli uomini che possiedono la protagonista tenta di confortarla carnalmente. «Ma Marato col santo cresci in man che Dio ci diè la cominciò per

<sup>26</sup> *Dec.*, III 4, 31.

<sup>27</sup> *Dec.*, VIII 2, 38.

<sup>28</sup> *Dec. Salv.*, p. 403.

<sup>29</sup> *Dec.*, VII 3, 23.

<sup>30</sup> *Dec. Salv.*, pp. 92, 95, 97, 100.

sì fatta maniera a consolare, che ella già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato avea»<sup>31</sup> diviene «Ma Amuratto la cominciò per si fatta maniera a consolare, che già con lui dimesticatasi Baiaset dimenticata havea»<sup>32</sup>. La versione emendata omette lo “strumento” con cui Marato/Amuratto consola la protagonista. Si tratta di un caso singolare, poiché Salviati indica sempre le cesure con un asterisco, assente invece in questo caso. È importante sottolineare che il codice Mannelli riporta la versione integra del testo. Il secondo intervento utile è invece una sostituzione. Quando Alatiel reinventa la sua storia per essere accolta nella casa paterna, racconta una lunga menzogna in cui afferma di essere stata protetta da un gruppo di cavalieri cristiani e di aver servito «san Cresci in Valcava»<sup>33</sup> in un monastero. Il gioco di parole indicante gli organi sessuali si basa sulla finzione narrativa: i presenti, poiché arabi, non possono comprendere l'esplicita allusione in italiano. Salviati sostituisce il testo con la stridente parola «castità», perdendo così il carattere ironico della frase.

La novella più di tutte compromessa nel *Decameron* di Salviati è la III 10, un breve riassunto della trama sarà utile all'analisi. Protagonista della narrazione è la giovane barbara Alibech, originaria di Capsa e desiderosa di scoprire la fede cristiana. Messasi in viaggio verso il deserto della Tebaide, si reca da alcuni eremiti da cui poter apprendere la nuova religione. Rifiutata da molti, incontra alla fine il monaco Rustico, che presto cede alla tentazione del suo corpo. L'uomo, appurata la scarsa conoscenza in campo sessuale di Alibech, la convince che l'amplesso non sia un peccato, ma il miglior modo per servire Dio. Fare sesso diviene quindi «rimettere il diavolo in Inferno», diffuso modo di dire la cui origine è spiegata così da Dioneo. La ragazza è presto dedita a questa peculiare pratica devozionale e scoprirà la verità su quanto avvenuto solo ritornata a Capsa.

Il tema della sessualità e della religione sono così vicini in III 10 da sovrapporsi linguisticamente. Il «rimettere il diavolo in Inferno» è in realtà una forma popolare<sup>34</sup>, Boccaccio la strumentalizza ponendola alla base dell'*inventio* narrativa. La prima metafora ha un impatto così forte da generarne a catena molte altre. I segmenti testuali rimossi sono

---

<sup>31</sup> *Dec.*, II 7, 37.

<sup>32</sup> *Dec. Salv.*, p. 93.

<sup>33</sup> *Dec.*, II 7, 110.

<sup>34</sup> Cfr. Boggione-Casalegno 1996, pp. 438-439.

a tal punto numerosi che Salviati è costretto a inserire una glossa a margine per giustificare l'intervento coatto: «Si lasciano questi frammenti per salvare più parole e più modi di favellare che si può»<sup>35</sup>. La novella III 10 diviene quindi un susseguirsi di asterischi intervallati da parole spesso prive di connessione sintattica.

La prima metafora sessuale ricorre nel momento in cui Rustico idea la tecnica di seduzione, quando si apre la scia semantica del «rimettere il diavolo in Inferno». Subito dopo Alibech accetta con gran curiosità di venerare Dio nella maniera proposta. L'eremita si spoglia fino a rimanere nudo e si mette in ginocchio in posizione di preghiera, chiedendo alla ragazza di fare lo stesso:

E così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disiderio acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezione della carne; la quale riguardando Alibech e maravigliatasi disse «Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori, e non l'ho io?».

«O figliuola mia,» disse Rustico «questo è il diavolo di che io l'ho parlato; e vedi tu ora egli mi dà grandissima molestia, tanta che io appena la posso sofferire»<sup>36</sup>.

Il dialogo che procede per altre sei battute perde, nella versione di Salviati, molti dei suoi contenuti, a partire dall'intera prima domanda di Alibech. Il passo dal maggiore carattere blasfemo, nonostante sia ben celato dal parlare metaforico di Boccaccio, è quello dell'erezione che viene detta *resurrezion della carne*, espressione sostituita con un asterisco da Salviati. La metafora di origini apuleiane<sup>37</sup> viene posta in un contesto correlato all'idea di pratica devozionale cristiana. Il suo potenziale innovativo sta nell'inserimento in uno sfondo cristologico. Non a caso, infatti, una metafora simile appare in VIII 7 («E d'altra parte lo stimolo della carne l'assali subitamente e fece tale in piè levare che si giaceva»<sup>38</sup>), ma permane nell'edizione del 1582, poiché il contesto è esente da influenze religiose: i protagonisti sono infatti uno scolare e una donna vedova.

Il primo incontro carnale è reiterato ed espresso con dilettevole *varietas*: «E per far che questo non avvenisse, da sei volte, anzi che di su il

<sup>35</sup> *Dec. Salv.*, p. 197.

<sup>36</sup> *Dec.*, III 10, 13-14.

<sup>37</sup> Cfr. Branca 2014, p. 958.

<sup>38</sup> *Dec.*, VIII 7, 67.

lettice si movessero, vel rimisero, tanto che quella volta gli trassero sì la superbia del capo, che egli stette volentieri in pace»<sup>39</sup>. Rielaborata da Salviati, la frase diviene di senso incompiuto: «E per far che questo non avvenisse \* anzi che \* tanto che per quella \* superbia \*»<sup>40</sup>. Particolarmente interessante è la tendenza di Salviati all'intolleranza laddove in altre novelle avrebbe accettato espressioni simili. Ben comprensibile la censura dello *stare in pace* date le derivazioni cristiane, ma il *trarre la superbia dal capo* non ha alcun tipo di riferimento religioso e si ricordi che Salviati, pur nella sua rigidità, accetta espressioni quali «aver ritta la ventura»<sup>41</sup> o «messer Mazza in Monte Nero»<sup>42</sup> ben più esplicite. Lo stesso valga per le altre due metafore sessuali che esprimono l'incapacità di Rustico nel soddisfare Alibech: «Così adunque invitando spesso la giovane Rustico e al servizio di Dio confortandolo, sì la bambagia dal farsetto tratta gli avea, che egli tal ora sentiva freddo che un altro avrebbe sudato»<sup>43</sup> diviene «Così adunque \* spesso \* Rustico \* confortandolo sì \* havea, che egli a tal'hora \* che un altro \*»<sup>44</sup>; mentre «E così alcuna volta le soddisfaceva, ma sì era di rado, che altro non era che gittare fava in bocca di leone»<sup>45</sup> è sostituito con «E così \* la soddisfaceva \*»<sup>46</sup>. Seppure quindi la novella III 10 non sia stata espunta da Salviati, il suo tessuto narrativo è talmente eroso da impedirne la fruizione. La rigidità delle cesure dovuta alla correlazione tra sacro e profano si riflette anche sulle porzioni testuali che corrispondono a *loci* decameroniani sopravvissuti agli emendamenti. Il tentativo di mantenere la sua presenza nell'edizione del 1582 può dirsi fallito alla luce della perdita di un significato compiuto.

Nella novella V 10 a non essere accettate sono le allusioni all'omosessualità del protagonista maschile. Al centro della trama è una giovane donna «compressa, di pel rosso e accesa»<sup>47</sup> non appagata dal suo sposo Pietro di Vinciolo. Lamentandosi della propria condizione afferma: «Questo dolente abbandona me per volere con le sue disonestà an-

<sup>39</sup> *Dec.*, III 10, 24.

<sup>40</sup> *Dec. Salv.*, p. 197.

<sup>41</sup> *Dec. Salv.*, p. 406.

<sup>42</sup> *Dec. Salv.*, p. 320.

<sup>43</sup> *Dec.*, III 10, 28.

<sup>44</sup> *Dec. Salv.*, p. 197.

<sup>45</sup> *Dec.*, III 10, 30.

<sup>46</sup> *Dec. Salv.*, p. 198.

<sup>47</sup> *Dec.*, V 10, 7.

dar in zoccoli per l'asciutto e io mi ingegnerò di portare altrui in nave per lo piovoso»<sup>48</sup>. Con i suoi atteggiamenti disonesti, il marito vuole «andar in zoccoli per l'asciutto», ovvero compiere atti contro natura. Segue un ribaltamento del detto: se non sarà lui a soddisfarla, cercherà quindi un altro uomo che vorrà comportarsi in maniera consona alla natura, ovvero usare una nave sul bagnato. In Salviati viene omessa solo la seconda parte della riflessione: «Questo dolente abbandona me \* e io m'ingegnerò di portare altrui nave per lo piovoso»<sup>49</sup>. Solo ciò che è considerato contro natura viene espunto, tuttavia l'emendamento rende la frase di difficile comprensione, poiché il «portare la nave per il bagnato» è privo di fondamento. Desto interesse che la locuzione «andar in zoccoli» (ma «su per i monti») sia mantenuta nella versione del 1582 in un'altra novella, ovvero la VI 10. Il contesto meno esplicito del suo impiego avrà forse dissuasato Salviati dal censurarla.

Oltre ai casi finora analizzati, ve ne sono alcuni in cui il parlare coperto di Boccaccio non è stato giudicato soddisfacente da Salviati nonostante non sia correlato a tematiche religiose. In V 4 e IX 10 la tematica erotica è il centro del racconto, l'intervento correttivo si presenta in maniera piuttosto rigida alla luce dell'eccessiva evidenza della narrazione.

La novella V 4 viene chiamata dallo stesso Boccaccio in V 5 «la novella dell'usignuolo»<sup>50</sup>, poiché il volatile ha un ruolo centrale nel testo sia in senso letterale che metaforico. Ciò comporta una censura solo parziale della parola «usignuolo» da parte di Salviati. Boccaccio si distingue qui per la sua capacità retorica: un motivo che sarebbe potuto divenire grossolano, viene gestito nel *Decameron* con grande abilità attraverso un graduale mutare del significato dal senso letterale a quello allusivo, le cui fasi di sviluppo coincidono con il progredire della narrazione<sup>51</sup>. Anche in questo caso, un breve riassunto della novella può considerarsi utile all'analisi. Caterina è una donna in età da marito desiderosa di incontrare il suo amante messer Lizio da Valbona. Convince i genitori di non riuscire a dormire in casa a causa del caldo. A seguito di alcune remore, il padre acconsente ad allestirle un letto

<sup>48</sup> *Dec.*, V 10, 9.

<sup>49</sup> *Dec. Salv.*, p. 312.

<sup>50</sup> La scelta dell'usignuolo non è casuale, ma correlata alla tradizione soprattutto ovidiana, cfr. Pfeifer 1985, *passim*; Vasvary 1994, pp. 224-251.

<sup>51</sup> Segre 1979, pp. 106-107.

nel giardino sottostante la loro casa, dove il fresco notturno e il canto dell'usignolo le possano conciliare il sonno. Riesce così a vedere Lizio e, dopo esser stati presi dalla passione, si addormentano nudi. La mattina, il padre, controllando se Caterina abbia davvero riposato bene, sorprende i due ancora nudi a letto. Dopo aver chiamato la moglie e risvegliati i giovani, accetta il loro comportamento al patto che si sposino. La novella ha quindi lieto fine e i protagonisti continuano a godere dell'amor carnale altre sei volte.

Nonostante Luca Carlo Rossi affermi che «a differenza delle parodie irriverenti e oscene dell'amor cortese prodotte in ambito d'oc e d'oïl, Boccaccio non si spinge oltre il segno della medietà stilistica programmaticamente stabilita in relazione all'onestà come principio etico»<sup>52</sup>, secondo Salviati la *convenientia* non si addice a questa novella, su cui agisce in maniera coatta e repentina dal momento in cui il termine «usignuolo» assume caratteri metaforici, nonostante riferimenti ornitologici siano stati altrove accettati (in particolar modo il termine «imbeccare», come in *Dec.*, IV, *Intr.*, 29). Lo slittamento di senso da letterale ad allusivo avviene quando i due per la prima volta consumano l'amplesso: «e dopo molti basci si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacere presono l'un l'altro, molte volte facendo cantar l'usignuolo»<sup>53</sup>. In questo passo per la prima volta si manifesta la furia censoria di Salviati che così emenda il testo: «e dopo \* si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacere presono l'un dell'altro \*»<sup>54</sup>. Lo stesso genere di intervento si ripresenta altre due volte, ovvero nel momento in cui i protagonisti si addormentano nudi «avendo Caterina col destro braccio abbracciato sotto il collo Ricciardo e con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi tra gli uomini più vi vergognate a dire»<sup>55</sup> e quando la ragazza, sorpresa dai genitori, ritrae la mano per rivestirsi. Come avviene per III 10, dal momento in cui la censura di Salviati diviene più rigida, influisce anche su segmenti testuali altrove accettati. A seguito della conversazione con i genitori della ragazza, i due si trovano nuovamente soli e godono ancora l'uno dell'altra prima di alzarsi: «Partiti costoro, i giovani si riabbracciarono insieme, e non essendo più che sei miglia camminati la notte, altre due

---

<sup>52</sup> Rossi 2013, p. 186.

<sup>53</sup> *Dec.*, V 4, 29.

<sup>54</sup> *Dec. Salv.*, p. 284.

<sup>55</sup> *Dec.*, V 4, 30.

anzi che si levassero ne camminarono e fecer fine alla prima giornata. Poi levati [...]»<sup>56</sup>. Nonostante Salviati accetti che in IX 6, 19 si dica «andar da sei volte in suso in villa» con allusioni sessuali, non riesce ad accettare che i due «camminino sei miglia in una notte»<sup>57</sup>, inserendo una cesura nel segmento testuale: «Partiti costoro \* Poi levati»<sup>58</sup>.

La narrazione più dettagliata di un amplesso sessuale, seppur con l'impiego di un elaboratissimo parlare metaforico, è nella novella IX 10. Salviati non tenta in alcun modo di salvare la scena sostituendola con un canonico asterisco. Protagonisti della storia sono una coppia di ignoranti contadini, Pietro e Gemmata, e donno Gianni, privo delle vesti clericali in Salviati. I due si convincono che Gianni possa aiutarli nei commerci insegnando loro un incantesimo per trasformare la donna in una cavalla. Il sortilegio si traduce a tutti gli effetti in uno stupro, descritto con gran dovizia di particolari da Boccaccio. Gianni chiede a Gemma di spogliarsi «ignudata» e di posizionarsi «con le mani e co' piedi in terra a guisa che stanno le cavalle»<sup>59</sup>. Inizia così a toccarle il corpo dalla testa ai fianchi, ripetendo ogni volta la stessa formula («Questa sia bella testa di cavalla» etc.). Arrivato al momento di «appiccar la coda»<sup>60</sup> avviene a tutti gli effetti l'atto sessuale: «e ultimamente, niuna cosa restandogli a fare se non la coda, levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, disse: "E questa sia bella coda di cavalla"»<sup>61</sup>. L'impiego dei termini «pivuolo» e «solco» in maniera equivoca è collegato all'ambito metaforico della semina<sup>62</sup>, come desumibile dal termine piantare<sup>63</sup>. Non è la prima occasione in cui Boccaccio mutua elementi dal mondo agricolo per traslarli nella sessualità<sup>64</sup>, tuttavia questa è l'unica censurata da Salviati. La perizia descrittiva si inoltra in dettagli più osceni, come la veloce eiaculazione di Gianni: «Era

<sup>56</sup> *Dec.*, V 4, 38.

<sup>57</sup> *Dec.*, V 4, 48.

<sup>58</sup> *Dec. Salv.*, p. 285.

<sup>59</sup> *Dec.*, IX 10, 17.

<sup>60</sup> *Coda* per il membro genitale maschile è già documentata in latino (Orazio, *Satire*, I 2, 45; II 7, 49), cfr. Adams 1982, pp. 36-37.

<sup>61</sup> *Dec.*, IX 10, 18.

<sup>62</sup> Cfr. Boggione-Casalegno 1996, p. 231.

<sup>63</sup> Per un'analisi di «piantare» come termine osceno cfr. Boggione-Casalegno 1996, p. 123; Lurati 2001, pp. 832-833.

<sup>64</sup> Sulle metafore tratte dal mondo agricolo nella novella di Masetto da Lamporecchio cfr. Ciavolella 2000, pp. 29-42.

già l'umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccicano venuto, quando donno Gianni tiratolo indietro disse»<sup>65</sup>. Nella seconda fine metafora, Dioneo sfrutta la terminologia filosofica e fisiologica del suo tempo per indicare il liquido seminale. Nonostante quindi la copertura dell'aspetto scabroso tramite l'impiego di metafore popolari e articolate sul linguaggio colto, la scena viene considerata nel Cinquecento fin troppo evidente per essere accettata.

Per concludere, si porrà l'attenzione su due *loci* decameroniani emendati da Salviati in cui a parlare non sono i membri della brigata, ma Boccaccio in veste di *auctor*. Nell'*Introduzione* alla IV Giornata, si difende dall'accusa di essere in età troppo avanzata per pensare alle donne: «E quegli che contra alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde»<sup>66</sup>. Dunque, anche gli uomini anziani sottostanno agli impulsi amorosi. La stessa immagine del porro connessa al concetto di passione tardiva richiama direttamente I 10, dove Salviati non interviene in alcun modo. Il termine «coda» con allusioni sessuali, qui sostituito con un asterisco, ricorre nell'edizione del 1582 sia nella già citata IX 10 che in III 1 e VII 1. La differenza sostanziale sta nel fatto che ora a parlare è Boccaccio stesso, non esiste alcun tipo di finzione narrativa. L'espressione diretta di concetti osceni da parte dell'*auctor* desta a tal punto imbarazzo in Salviati che egli sente persino il bisogno di inserire una nota a margine sottolineando il senso ironico delle affermazioni: «Ricordisi il lettore, che il B. in tutto questo ragionamento, non parla mai da vero, ma scherza e motteggia per cacciar la malinconia che tanto noceva in quel tempo»<sup>67</sup>. Non è la prima glossa in cui il censore insiste sull'ironia nei contenuti autoriali del *Decameron*. Qualcosa di simile era già accaduto nel passo della Conclusione citato in apertura: a fronte di un elenco di termini quali *foro*, *caviglia*, *mortaio*, *pestello*, *salsiccia* e *mortadello*, Salviati annota «Consideri il lettore che l'Aut. vuol la burla»<sup>68</sup>. Quando non sono i personaggi delle novelle o i membri della brigata a esprimere contenuti osceni, la censura non lascia spazio a condoni, diviene più rigida e manipola la ricezione del *Decameron* da parte dei lettori.

## Conclusioni

<sup>65</sup> *Dec.*, IX 10, 20.

<sup>66</sup> *Dec.*, *Introduzione alla Quarta Giornata*, 33.

<sup>67</sup> *Dec. Salv.*, p. 204.

<sup>68</sup> *Dec. Salv.*, p. 582.

Da un punto di vista quantitativo, l'autocensura boccacciana può dirsi riuscita: Salviati interviene in maniera coatta su un numero piuttosto esiguo di *loci* critici. Fatta eccezione per le occasioni troppo esplicite, il vero tema scottante per l'emendatore non pare essere quello sessuale, quanto piuttosto quello religioso. Nel *Decameron* la critica anti-ecclesiale pone al centro del discorso il corpo dei suoi protagonisti: denudati della loro santità, uomini e donne di Chiesa sono visti nelle loro debolezze squisitamente umane al pari di tutti gli altri personaggi. Boccaccio mette sullo stesso piano clerici e laici, rendendo il compito di Salviati estremamente complesso: sono stati notati molti casi in cui un medesimo segmento lessicale viene al contempo eliminato e tollerato dal censore, costretto dunque a operare dei distinguo in base al contesto narrativo. Oltre all'eccessiva evidenza e alla sovrapposizione tra sacro e profano, la terza caratteristica in grado di attivare in maniera repentina il bisturi dell'emendatore è la presenza autoriale. Nelle occasioni in cui a parlare è Boccaccio stesso in funzione di *auctor*, Salviati non può in alcun modo decontestualizzare il riferimento erotico attribuendolo a costumi barbari o tempi passati. La sua presenza rappresenta lo scoglio maggiore, che permette il solo appello all'ironia.

Nonostante il tentativo di manipolazione del messaggio decameroniano, la rivoluzione culturale di Boccaccio è riuscita a valicare i limiti della censura imponendo la convivenza tra pulsioni vitali e slanci ideali. La mediazione dei fatti disonesti in una narrazione è un lavoro arduo in cui l'opera eccelle magistralmente. La chiave della sua vittoria sta, con ogni probabilità, nell'incredibile *varietas* narrativa delle cento novelle. L'assenza di formule stereotipate ha reso la maschera autocensoria decameroniana salda, ma soprattutto nascosta dalla sua mutevolezza. Metafore, perifrasi, circonlocuzioni e più in generale il parlare figurato permettono al tema sessuale di ben integrarsi nel testo. La battaglia risulta sconfitta quando le stesse figure assumono una sfumatura evidente, ma si tratta di casi minoritari, poiché la grandezza del *Decameron* sta nel rendere tenui immagini dal carattere eroticamente violento. Ogni narratore che dopo Boccaccio deciderà di inoltrarsi nell'intricato campo del racconto comico-grottesco dovrà a lui rendere conto. L'accesso delle metafore oscene alle edizioni emendate permetterà ai successori di avere alla mano un enorme repertorio erotico, ricchissimo e mai ripetitivo, a cui attingere in base alle necessità

della propria prosa<sup>69</sup>. Non a caso è stato notato un generale alleggerimento poetico delle espressioni che riguardano gli organi sessuali in tutti i novellieri successivi al certaldese<sup>70</sup>. Sercambi, Sermini, Masuccio Salernitano, Bandello, Aretino, il Lasca, per citarne alcuni, attingono apertamente alla lezione decameroniana. Esempio in questo senso è il grande successo nella novellistica, ma anche nella commedia di tutti i secoli, del rinnovato *topos* del giardino<sup>71</sup>. Nell'uso decameroniano il *locus amoenus* si colora di tinte erotiche. La metafora che intende il giardino o l'orto da vangare per l'organo genitale femminile è agli occhi di un lettore moderno banale, eppure nasce nelle pagine del *Decameron* con la morte del povero innamorato Tingoccio nella novella VII 10 («tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità gli sopravvenne»<sup>72</sup>), e ancora quando il finto muto Masetto di Lamporecchio nella novella III 1 si infiltra in un convento femminile come tuttofare e dice «Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto che mai sí bene non vi fu lavorato»<sup>73</sup>. Se oggi l'idea può apparire chiara, nel contesto medioevale era al contempo innovativa e perfettamente integrata nelle circostanze del parlare quotidiano, riuscendo così a ben celare il riferimento erotico nella narrazione.

La battaglia pulsionale di Boccaccio non è percorsa senza remore. Il rapporto tra onestà e disonestà, tra moralità e immoralità è una preoccupazione costante nelle cento novelle<sup>74</sup>, in cui spesso la morale si gioca anche sulla base dell'interazione di questi elementi. La delicata conciliazione tra di essi oltre che la riflessione sui limiti del basso-corporeo coinvolgerà in prima persona tutti gli scrittori dopo di lui, ma potrà farlo solo poiché Boccaccio è riuscito grazie alla sua tecnica stilistica a superare lo scoglio tridentino, combattendo i limiti del tempo e affidandosi all'eternità.

## Bibliografia

---

<sup>69</sup> Boggione-Casalegno 1996, p. XXXI.

<sup>70</sup> Surdich 2011, pp. 23-52.

<sup>71</sup> Menetti 2018, p. 254.

<sup>72</sup> *Dec.*, VII 10, 15.

<sup>73</sup> *Dec.*, III 1, 18.

<sup>74</sup> Cfr. Cherchi 2004, *passim*.

- ADAMS J. N., *The Latin Sexual Vocabulary*, Londra, Duckworth, 1982.
- ALVINO N., *L'amore ai tempi della peste: metafore sessuali nel Decameron*, in «Misure e critiche», XI-XIII (2013-2014), pp. 215-230.
- BAXTER C., *Galeotto fu la Metafora: Language and Sex in Boccaccio's Decamerone*, in *Sexualities, Textualities, Art and Music in Early Modern Italy*, ed. By K. A. McIver, Dorchester, Ashgate, 2014, pp. 23-40.
- EAD., "Niuna sì dionesta n'è, che, che con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno": Turpiloquium in Boccaccio's Decameron, in *Locating Boccaccio. Proceedings of the Conference (Manchester, 10-12 July 2013)*, in «Heliotropia», XIV (2017), pp. 181-201.
- BERNARDI M., PULSONI C., *Primi appunti sulle rassetture del Salviati*, in «Filologia italiana», VIII (2011), pp. 167-200.
- BERTOLI G., *Le prime due edizioni della seconda "Rassetatura" del Decameron*, in *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria dell'Università, 1998, pp. 135-158.
- BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, BUR Rizzoli, 2013<sup>3</sup> (Dec.).
- ID., *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino di nuovo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal Cavalier Lionardo Salviati, deputato dal Serenissimo Gran Duca di Toscana, con permissione de' Superiori & Privilegi di tutti i Principi, e Repubbliche. Seconda Editione*, Firenze, Giunti, 1582 (Dec. Salv.).
- BOGGIONE V., CASALEGNO G., *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, TEA, 1996.
- BRANCA V., *Studi sulla tradizione del testo del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1981-1982), pp. 21-158.
- ID., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II, *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1991.
- BRUNI F. (CUR.), «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000.
- CHIECCHI G., *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», IX (1975-1976), pp. 119-69.
- ID., *Dolcemente dissimulando. Cartelle Laurenziane e Decameron censurato*, Padova, Antenore, 1992.
- ID., *Le annotazioni e i discorsi sul Decameron del 1573 dei deputati fiorentini*, Roma-Padova, Antenore, 2001.
- CHIECCHI G., TROISIO P., *Il Decameron sequestrato. Le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1984.
- CHERCHI P., *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Fiesole, Cadmo, 2004.
- CIAVOLELLA M., *Letteratura e pornografia: la novella di Masetto da Lamporecchio*, in Bruni 2000, pp. 29-42.

- DOTTI U., *La rivoluzione incompiuta. Società, politica e cultura da Dante a Machiavelli*, Torino, Aragno, 2011.
- FERRERI R., *La novella di Frate Puccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXVI (1991-1992), pp. 73-84.
- FIORILLA M., *Ancora per il testo del Decameron*, in «L'Ellisse», VIII/1 (2013), pp. 75-90.
- LEVARIE SMARR J., *Clergy in Decameron: Another Look?*, in «Heliotropia», XI (2014), pp. 55-64.
- LURATI O., *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001.
- Id., *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, CLUEB, 2002.
- MAINO G., *L'uso dei testimoni del Decameron nella rassetatura di Lionardo Salviati*, in «Aevum», LXXVI (2012), pp. 1005-1030.
- MENETTI E., *Le parole del racconto dopo Boccaccio*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini, A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 247-259.
- MONTAGNER O., *Indice delle voci annotate*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992<sup>3</sup>, pp. 1265-1343.
- MORDENTI R., *Per un'analisi dei testi censurati: strategia testuale e impianto ecdotico della "Rassetatura" di Lionardo Salviati*, in «Annali di Filologia Moderna», I (1982), pp. 7-51.
- NOCITA T., *Loci critici della tradizione decameroniana*, in «Dai pochi ai molti». *Studi in onore di Roberto Antonelli*, II, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 1205-1210.
- O' CULLEANÁIN C., *Religion and clergy in Boccaccio's Decameron*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1984.
- PFEIFFER W., *The change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature*, New York-Berne-Frankfurt, Lang, 1985.
- QUONDAM A., *Le cose (e le parole) del mondo*, in Boccaccio 2013, pp. 1669-1802.
- ROSSI L., «In luogo di sollazzo» i *fabliaux* del Decameron, in Bruni 2000, pp. 13-28.
- ROSSI L. C., *L'usignolo di Caterina* (Dec., V 4) ieri e oggi, in «Italianistica», XLI (2013), pp. 181-189.
- SEGRE C., *Da Boccaccio a Lope de Vega, derivazioni e trasformazioni* [1977], in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 97-115.
- SORRENTINO A., *Letteratura italiana e Sant'Uffizio*, Napoli, Perrella, 1935.
- SURDICH L., *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica della novellistica post-decameroniana*, in «InVerbis», II (2011), pp. 23-52.
- VASVARY L., «L'usignuolo in gabbia»: *Popular Tradition and Pornographic Parody in the Decameron*, in «Forum Italicum», XXIII/2 (1994), pp. 224-251.
- VETTORI A., *Religio Amoris. Il sesso come rituale religioso nel Decameron*, in «Testo e senso», XIV (2013), pp. 2-20.



# La «Biblioteca Nazionale» di Felice Le Monnier. Un canone per una nuova nazione

*Ilaria Macera*

1. L'editore Felice Le Monnier giunge a Firenze da Parigi nel 1830, sulla strada per Atene. Nato a Verdun nel 1806, dopo una breve esperienza nel collegio militare Enrico IV, Le Monnier lavora qualche anno come proto in una stamperia parigina, finché la Rivoluzione di luglio lo spinge a partire alla volta del neonato principato indipendente di Grecia. Intende là mettersi in proprio con l'aiuto del figlio del suo principale e stabilire una tipografia, ma appena fa tappa a Firenze gli arriva la notizia che quello che avrebbe dovuto essere il compagno di avventura, nonché il proprietario dei capitali necessari all'impresa, è morto durante il viaggio. Anziché tornare in Francia, il francese si risolve a fermarsi in città.

In quegli anni, Firenze offre alcune singolari condizioni che la rendono l'ambiente perfetto per intraprendere nuove attività editoriali. Crocchia di esuli e stranieri già negli anni della dominazione napoleonica («*passage général de toute l'Europe*», la definisce la Contessa d'Albany<sup>1</sup>), con Leopoldo II la città offre, oltre all'antico primato linguistico e letterario, una società nella quale se «si congiura meno», tuttavia «si studia di più»<sup>2</sup>, con un governo di stampo moderato e una tradizione intellettuale tollerante e aperta ai richiami educativi<sup>3</sup>. Il capoluogo toscano, «placid[o]

---

<sup>1</sup> Pellegrini 1951, p. 139. Anche Tommaseo trasmette l'immagine di Firenze come «la più italiana e insieme la più europea delle italiane città» (Tommaseo 1863, p. 12).

<sup>2</sup> Galeati 1895, p. 8.

<sup>3</sup> Che Firenze all'inizio dell'Ottocento non abbia più quel predominio culturale che le è appartenuto in passato è un fatto innegabile, ma la città, «luogo simbolico ove opere e fantasmi di arte e storia animano ancora una civiltà artistica e letteraria di orizzonte universale», proprio in questi anni «consolida il mito di Firenze "Atene d'Italia"» (Ghidetti 2013, p. 133). Tommaseo ne dà un ritratto decisamente lusinghiero: «Buon porto allora Firenze; dove esuli d'altre parti d'Italia valorosi, e non vietati libri e giornali stranieri, e la censura delle stampe più mite, e mite il governo [...] e per

e sonnolent[o]», ma proprio per questo «immunizzat[o] contro gli allarmi e gli eccessi sbirreschi»<sup>4</sup>, grazie al connubio tra la moderazione dei governi lorenese e le istanze di riformismo pedagogico dei circoli culturali<sup>5</sup>, resiste alla stretta repressiva che sembra stringersi sugli Stati italiani all'indomani dei moti del 1830-1831. Espressione concreta di questa moderna commistione è il circolo di intellettuali che si riunisce intorno all'impresa di un altro straniero, il ginevrino Giovan Pietro Vieuusseux, che nel 1819 fonda nel capoluogo toscano il Gabinetto Vieuusseux, destinato a dar luogo ad una delle più importanti riviste del panorama italiano dell'Ottocento, l'«Antologia».

Per quanto riguarda l'ambiente tipografico, Firenze risente ancora del sistema dei «libri ornati» promulgato da Giovanni Battista Bodoni<sup>6</sup>, con editori che fanno dell'accuratezza e dell'eleganza del formato la parte principale dell'investimento editoriale, senza intendere le possibilità che si stanno aprendo per una stampa che miri a obiettivi sociali o politici<sup>7</sup>.

2. Nel 1841, quando la tipografia di Le Monnier è definitivamente avviata grazie alla stampa su commissione di alcune collezioni di successo<sup>8</sup> entra a lavorare in tipografia un giovane torinese, Gaspero

---

tali agevolezze, e per la dolcezza del clima, e pe' grandi esempi dell'arte, convenire a non breve dimora e a fermo ospizio uomini illustri o comechessia famosi di tutta Europa e del mondo; e per il loro conversare e per l'aspetto stesso destarsi idee varie, e opinioni diverse venire a riscontro, e da tale commercio e dall'indole degli abitati educarsi la scambievole tolleranza», Tommaseo 1863, p. 7.

<sup>4</sup> Sestan 1986, p. 9.

<sup>5</sup> Come ricostruisce Domenico Maria Bruni, tuttavia, «quella dei caratteri della restaurazione in Toscana è una *vexata quaestio*». Lo studioso individua due punti essenziali della questione, «la presenza o meno di una radicale opposizione 'di sistema' almeno potenzialmente rivoluzionaria» e «la valutazione di tale pericolo da parte del governo e la sua conseguente risposta», sulle cui linee si collocano in vario modo gli storici dell'Ottocento fiorentino. Cfr. Bruni 2015, pp. 45-46.

<sup>6</sup> Giovanni Battista Bodoni (1740-1813), originario di Saluzzo, dopo un'esperienza a Roma come compositore nella Stamperia «Propaganda Fide», intenzionato a partire per l'Inghilterra per cercare fortuna, si ferma invece a Parma, dove il Duca lo incarica di dirigere la Stamperia Reale. Le sue edizioni hanno un ampio successo negli Stati italiani, distinguendosi per lo splendore dei fregi e l'eleganza dei caratteri.

<sup>7</sup> Ceccuti, sulla scia di Gaspero Barbèra, distingue tra due linee fondamentali nell'attività tipografica: i seguaci di Bodoni (la «categoria degli 'estetici'», coloro che «lavoravano essenzialmente per fini artistici curando l'aspetto estetico delle loro edizioni»), e i tipografi patriottici, come la Tipografia Elvetica di Capolago, «privi di apprezzabili cognizioni tecniche, patrioti, ma non compositori, cospiratori, ma non protti e operai» (Ceccuti 1974, pp. 27-29). Sulla tipografia di Capolago, cfr. i fondamentali contributi Caddeo 1931 e Caddeo 1934.

<sup>8</sup> Come i «Poeti latini» e i «Poeti e prosatori greci» per la Società Editrice Fiorentina, e

Barbèra<sup>9</sup>, già commesso in un negozio di stoffe e ragazzo di bottega da Giuseppe Pomba, giunto a Firenze per sfuggire a qualche sospetto di simpatie liberali. Nelle sue *Memorie*, Barbèra racconta di come la «Biblioteca nazionale» sia nata su suo impulso, dall'impressione avuta in giovane età nel vedere nella vetrina del libraio Gravier di Genova una collana stampata a Parigi di *Poeti italiani*, comprensiva di Dante, Petrarca, Tasso e Ariosto<sup>10</sup>.

La fortunata collana che ospiterà più di duecento volumi dalla copertina rosa<sup>11</sup> è inaugurata dalla pubblicazione dell'*Arnaldo da Brescia* di Giovan Battista Niccolini, stampato a Marsiglia e poi fatto entrare clandestinamente in Italia. L'opera di Niccolini, che sotto la tragedia del monaco Arnaldo nasconde una violenta requisitoria contro il potere della Chiesa cattolica ed in particolare dell'istituzione papale, non ha possibilità di essere approvata dalla censura di nessuno degli Stati italiani, così l'autore offre l'opera a Le Monnier, con la speranza che il francese trovi un modo per stamparla e farla entrare in Toscana.

Le Monnier sa che la pubblicazione potrebbe essere particolarmente remunerativa, se riuscisse ad aggirare la censura, ma intuisce anche come l'opera di Niccolini abbia una profonda e dirompente carica politica. Decide dunque di accettare<sup>12</sup>. Dopo un tentativo fallito di stampare

---

le *Opere* di Galileo, impresse per volere del Granduca Leopoldo.

<sup>9</sup> Su Gaspero Barbèra e sulla sua casa editrice, oltre a Barbèra 1954, Cappellini-Cecconi 2012, cfr. gli studi di Tortorelli in bibliografia.

<sup>10</sup> *Poeti italiani con una scelta di poesie italiane dal 1200 sino a nostri tempi*, Paris, Lefèvre e Baudry, 1836. Ecco il racconto di Barbèra: «L'ultima volta che ero stato a Genova (nel 1837) in qualità di commesso viaggiatore dei signori Sella, passando nelle Strade Nuove, quasi dirimpetto alla libreria Beuf, mi abbattei nella bottega di un librajo, certo Gravier. Io era solito di soffermarmi a guardare minutamente le vetrine dei librai con la stessa curiosità che altri, uomini e donne, giovanetti e ragazze, osservano le vetrine dei gioiellieri. Quella volta mi venne fatto di notare dal detto librajo Gravier i Quattro Poeti italiani (Dante, Petrarca, Tasso e Ariosto) stampati a Parigi. Era un'edizione in 16° con la copertina leggiera di colore rosa chiaro. Non ricordo più se badai al nome dell'editore. Ebbene, alla vista dei Quattro Poeti stampati a Parigi, io esclamai tra me e me: "Come! ci si manda libri stampati a Parigi, che nessuna censura c'impedirebbe di stampare in Italia? Come! non ci sono editori in Italia, che abbiano coraggio a fare intraprese di esito così sicuro come è la ristampa dei nostri classici? È forse più agevole stampare l'italiano a Parigi che in Italia?" Io ne trassi argomento di meditazione e di melanconia sulla nostra inerzia, e finii col dire che la professione di Editore doveva essere in sul nascere in Italia, contuttoché fiorissero a Torino il Pomba, a Milano lo Stella, a Firenze il Passigli e il Batelli, a Venezia il Gondoliere e l'Antonelli» (Barbèra 1954, pp. 30-31).

<sup>11</sup> Per il catalogo dei testi editi nella collana della «Biblioteca nazionale», cfr. Raineri Biscia 1880; Andreani 1994; il più recente Paccagnini 2012, pp. 175-242.

<sup>12</sup> Eugenio Checchi fornisce un vivace (e poco conosciuto) resoconto dell'incontro tra

l'opera a Parigi per mezzo di Guglielmo Libri, l'editore si risolve a far comporre il testo nella tipografia del *Sémaphore* a Marsiglia, sotto l'occhio vigile di un suo operaio, Ferdinando Serafini, il quale poi imbarca i fogli su vaporetto battenti bandiera napoletana diretti a Livorno, dichiarandoli 'carta bianca'. Giunti in Toscana, gli esemplari sono accolti dallo stesso Le Monnier e distribuiti clandestinamente tra le librerie. Tra i primi acquirenti, al costo di 7 paoli, c'è Giovan Pietro Vieusseux, che ne prenota 26 copie da Barbèra quando ancora Le Monnier non è rientrato a Firenze<sup>13</sup>.

Per evitare che la censura metta le mani sulle copie del volume sono presi numerosi accorgimenti, tra cui evitare di discorrere liberamente del libro (lo stesso Niccolini nelle lettere private si riferisce al testo come «il noto lavoro»<sup>14</sup>), ma se sul frontespizio campeggia l'indicazione «Marsiglia. Tipografia degli eredi Feissat maggiore e Demonchy», in Toscana pochi ignorano che sia Le Monnier l'editore. Non è un caso che il presbitero veneziano Giuseppe Cappelletti, in un volume dedicato alla confu-

---

Niccolini e l'editore: «Più di una volta, come accade a chi scende nella valle degli anni, il Le Monnier mi narrò in ogni suo particolare la storia aneddotica, e abbastanza singolare, della pubblicazione dell'*Arnaldo da Brescia*: e potrei, credo, ripetere ancora oggi, parola per parola, il racconto. Felice Le Monnier (tutti lo chiamavano confidenzialmente il "sor Felice") avea acquistato, con il lungo soggiorno in Firenze, la festività, il brio, l'arguzia del popolo in mezzo al quale viveva; e della lingua non soltanto italiana ma toscanissima, lasciò documenti notabili nel copioso epistolario interessantissimo che ebbe, per mezzo secolo, circa con tutti i letterati d'Italia. [...] Giovan Battista Niccolini, autore acclamato delle tragedie *Antonio Foscari*, *Giovanni da Procida*, *Ludovico Sforza*, *Medea* ed altre, capita un giorno dal Le Monnier, in quel tempo alle sue prime armi editoriali; e dopo un lungo preambolo gli dice che cederebbe volentieri a lui, anche gratuitamente, la proprietà di tutte le proprie opere, se gli riuscisse, a lui Le Monnier, di compiere un piccolo contrabbando librario. Era un invitare la lepre a correre. Il sor Felice drizzò le orecchie, appunto come una lepre, e rispose: – Contrabbando? (verosimilmente avrà detto contrabbandò). – Ho una nuova tragedia da stampare – continuò il Niccolini, – e ho qui con me il manoscritto. S'intitola *Arnaldo da Brescia*. L'editore diede un balzo sulla sedia: gridò – Capperi! (capperi): una piccola bagattella! Egli conosceva i suoi polli, cioè la legge proibitiva vigente in Toscana: e della storia d'Italia ne sapeva abbastanza, per comprendere che la pubblicazione di una tragedia come cotesta, in cui si tartassavano probabilmente il Papa Adriano IV, i cardinali, i vescovi, gli ecclesiastici d'ogni risma e colore, magari anche l'imperatore Federigo Barbarossa... una zizzola di nulla! [...] L'editore, in preda a una grande agitazione, passeggiava nervosamente per la stanza, e non parlava. Ruppe quel silenzio il Niccolini: – Cosa facciamo dunque, sor Felice? E il sor Felice, dopo, un'altra lunga pausa, rispose risolutamente: – Accetto la partita: assumo io la responsabilità; e che Dio me la mandi buona. Mi dia il manoscritto. La sera stessa parte per Livorno col geloso documento: a Livorno s'imbarca per Marsiglia» (Checchi 1927, pp. 3-5).

<sup>13</sup> Cfr. Ceccuti 1974, p. 54.

<sup>14</sup> Vannucci 1866, p. 313.

tazione dei «più vili sentimenti di rabbia, di odio, di disprezzo contro la Chiesa, il clero, ed ogni legittima sovranità» presenti nell'*Arnaldo*, scriva che l'opera è pubblicata per cura dello «stampatore Le Monnier, occulto editore». E tanto più Cappelletti si sente in dovere di contrastare le tesi del Niccolini, dal momento che «l'infame libercolo ha ben anche attraversati gli Appennini ed è tra le mani di molti in Italia»<sup>15</sup>.

3. Così, grazie ad un astuto espediente che gli ha permesso di aggirare una prima volta la censura, Le Monnier riesce a farsi rapidamente un nome nell'ambiente tipografico fiorentino. La prima attestazione della nascita con la pubblicazione dell'*Arnaldo* di una nuova collana editoriale si ha in una lettera di Pietro Giordani, che ringrazia Le Monnier per aver ricevuto in dono il volume e si dichiara «caro di sapere quali opere ha già cominciato a stampare, e quali altre pensa di pubblicare nella sua Biblioteca classica»<sup>16</sup>. All'altezza delle prime pubblicazioni, dunque, il titolo della nuova collana è ancora incerto, ma agli acquirenti comincia ad essere chiaro che l'editore stia preparando una «Biblioteca».

La nascita delle «Biblioteche», che raccolgono opere riunite sotto una denominazione comune, dirette ad un pubblico comune, e con una comune linea nei soggetti proposti, si deve in Italia al contesto di crescita esponenziale delle stamperie, delle tipografie e delle case editrici milanesi negli anni Venti dell'Ottocento. Solo in un mercato che inizia a vedere imprese più consistenti, anche dal punto di vista dei capitali, è possibile intraprendere iniziative editoriali che comportino non solo un notevole dispendio di denaro, ma anche un programma culturale che vada oltre la contingenza per proiettarsi nel corso di anni o decenni<sup>17</sup>. Sulla scia delle *Bibliothèques* francesi,

<sup>15</sup> La causa scatenante del volume, Cappelletti la fa risalire all'esser stato testimone «degli effetti funesti, che in molti spiriti leggieri e pusillanimi produsse questa pervertitrice tragedia, nella stessa capitale della Toscana, dov'ebbe culla e dove furtivamente serpeggiò e serpeggia, malgrado l'interdizione solenne di quel governo» (Cappelletti 1844, pp. 6-7).

<sup>16</sup> Pietro Giordani a Felice Le Monnier, [Parma], 12 ottobre [1843], in Del Lungo 1916, p. 4.

<sup>17</sup> Proprio l'impegno che richiedono queste nuove «Biblioteche» fa sì che spesso le pubblicazioni vengano troncate senza spiegazioni, cfr. Palazzolo 1997, p. 25. Turi segnala le «Biblioteche» (con il romanzo storico e la «letteratura self-helpista») tra i «veicoli» di una «pur imperfetta e parziale funzione nazionale», sebbene «questa sembr[ia] essersi manifestata solo nella fase risorgimentale e nell'immediato periodo postunitario, quando la volontà della classe dirigente di riconoscersi e di acquisire egemonia sollecitò sforzi concordi per la creazione di una cultura nazionale laica e desacralizzata» (Turi 1999, p. 5).

nascono in questi anni la «Biblioteca scelta di opere italiane» di Silvestri, la «Biblioteca universale di letteratura antica e moderna» di Bettoni, la «Biblioteca ebdomadaria teatrale» di Placido Visai, la «Biblioteca amena e istruttiva per le donne gentili» di Antonio Fortunato Stella, e la «Biblioteca popolare» di Giuseppe Pomba, principale antecedente dell'iniziativa di Le Monnier<sup>18</sup>.

La denominazione «nazionale», dovuta probabilmente all'intervento di Vincenzo Salvagnoli, amico dell'editore<sup>19</sup>, è stabilita all'altezza del dicembre 1844, perché in una lettera a Luis De Sinner Le Monnier scrive di volersi rendere «degnò», con la pubblicazione delle opere dei maggiori letterati italiani, «della buona accoglienza che gli italiani hanno fatto a una collezione che io comincio a osare di intitolare *Biblioteca nazionale*»<sup>20</sup>. Un anno dopo sembra tuttavia che Le Monnier intenda apporre anche l'appellativo «Italiana». In una lettera ad Andrea Santini del 1845 scrive: «non è mio sistema mandar per conto. I libri da me pubblicati finora nella nascente *Biblioteca Nazionale Italiana* hanno un così felice esito da non convenirmi di azzardare spedizioni per mio conto»<sup>21</sup>.

Anche in un opuscolo edito all'inizio del 1845 la «Biblioteca Nazionale» è chiamata ancora «Biblioteca Nazionale Italiana». L'opuscolo, concepito come programma editoriale, permette di fare chiarezza sugli obiettivi e sui risultati attesi dall'impresa:

È opinione di tutti i cultori delle italiane lettere, che la moda tra noi invalsa di riprodurre *Opere illustrate*, e perciò costosissime, abbia fatto porre in qualche dimenticanza, dalla gioventù principalmente, i maggiori nostri scrittori. Di siffatta opinione essendo io convinto, mi sono proposto d'intraprendere, in sesto elegante ed economico, la stampa

<sup>18</sup> Spesso, chi si occupa di Le Monnier sottovaluta l'importanza che l'iniziativa di Pomba ha ricoperto nell'impresa dell'editore francese. Con il suo costo contenuto e la veste tipografica riconoscibile, con la dichiarazione che la «Biblioteca» è «tutta d'indole italiana, acciocché colla scorta di perfetti modelli vieppiù si desti nella gioventù il desiderio di studiare la nostra bella lingua» (come riportato in Firpo 1975, p. 57), è la «Biblioteca popolare» di Pomba, inaugurata nel 1828, il vero antecedente della «Biblioteca nazionale», anche nell'individuazione di un pubblico nuovo, un «mercato emergente, fatto di artigiani impiegati studenti, desideroso di apprendere, ma certamente non dalle grandi capacità economiche» (Palazzolo 1997, p. 19).

<sup>19</sup> La Biblioteca «fu battezzata, non da me, col nome di *Nazionale*», scrive Felice Le Monnier a Cesare Cantù ([Firenze], 10 febbraio 1855, in Ceccuti 1974, pp. 158-159).

<sup>20</sup> Felice Le Monnier a Luis De Sinner, 2 dicembre 1844, ivi, p. 161.

<sup>21</sup> Felice Le Monnier a Andrea Santini, [Firenze], 15 febbraio 1845, ivi, p. 128.

delle migliori opere dei più celebri scrittori italiani; cominciando da Dante Alighieri fino ai giorni nostri. – E come io intenda adoperarmi in questa italiana impresa, meglio delle parole varranno a dimostrarlo i volumi già da me pubblicati.

Per la scelta delle opere e per i lavori da farsi intorno alle medesime come anche per tutto ciò che andrò pubblicando d'inedito, mi giova qui nominare come cooperatori Giuseppe Borghi, Silvestro Centofanti, Pietro Giordani, F. D. Guerrazzi, Gio. Battista Niccolini, Antonio Ranieri ed altri egregi letterati, i quali finora mi hanno assistito con gli aiuti e i consigli loro; né questi mi mancheranno per l'avvenire, se, come ho fermo volere, alle generose loro intenzioni corrisponderò degnamente<sup>22</sup>.

L'intuizione di Le Monnier consiste nel comporre in un formato elegante ma semplice volumi curati nel contenuto, editi unendo sempre al criterio editoriale l'impegno civile, rivendicando con orgoglio «l'italiana impresa» che ne ispira la composizione. L'editore non nasconde, come si legge in una lettera a Carlo Branca, di voler essere «considerato anche come propagatore d'idee liberali in tempi ne' quali vi era qualche rischio da correre, anche materialmente parlando», e rivendica come, nonostante il successo commerciale, la «Biblioteca nazionale» non sia stata «una pretta speculazione libraria»<sup>23</sup>.

Come collaboratori, Le Monnier arruola Centofanti, Giordani, Guerrazzi, Niccolini, Ranieri, «e altri egregi letterati», selezionati con estrema cura e corrisposti «degnamente» delle «generose loro intenzioni»<sup>24</sup>. Dopo il ginevrino Vieusseux, è il francese a farsi carico del rinnovamento culturale della regione toscana, spingendo la classe intellettuale oltre il «clima di rilassatezza»<sup>25</sup> che le è proprio, rendendola consapevole del proprio ruolo nell'educazione nazionale e promuovendo allo stesso tempo i propri interessi commerciali, perché se la causa italiana

<sup>22</sup> Il documento, conservato presso l'Archivio Storico di Firenze, è riprodotto ivi, pp. 156-157.

<sup>23</sup> Felice le Monnier a Carlo Branca, Firenze, 31 agosto 1864, ivi, pp. 174-175.

<sup>24</sup> Ad esempio, nel 1848 scrive a Cesare Guasti, tentando di coinvolgerlo nel lavoro preparatorio per pubblicare le lettere di Torquato Tasso: «Io avevo pensato di pregar Lei d'incaricarsi di questo lavoro il quale, secondo me, dovrebbe andarle a genio. Me ne dirà qualcosa a suo comodo, perché non ho fretta. E se vuole aspettare di parlarne a voce alla prima gita che farà qui, le ripeto che non ho fretta. Se poi questo lavoro non fosse d'intero suo piacere, e che preferisse propormene qualche altro, me lo dica francamente; ché è mio desiderio d'aver Lei per uno dei collaboratori alla mia nascente Collezione», Felice Le Monnier a Cesare Guasti [Firenze, prima del 29 novembre 1848], in Guasti 1912, p. 66.

<sup>25</sup> Ceccuti 1974, p. 47.

trova in Le Monnier chi possa stampare testi che uniscano il criterio letterario con la vocazione politica, Le Monnier trova nella causa italiana una nicchia di potenziali lettori che possano fare la fortuna della sua casa editrice. La nuova sensibilità risorgimentale crea un bacino di lettori interessati ad acquistare e leggere le opere stampate.

4. Oltre alle ristampe di classici, come le *Istorie fiorentine* di Machiavelli, con un saggio sull'autore di Niccolini (1843), la *Divina Commedia* (1844), la *Gerusalemme liberata*, con un discorso di Foscolo tradotto dall'inglese dal Guerrazzi (1844), la ristampa dell'edizione Stella delle *Rime* di Petrarca con l'interpretazione di Leopardi (1845), *l'Orlando furioso* preceduto da «alcuni pensieri» di Vincenzo Gioberti (1846), Le Monnier si occupa in prima persona di pubblicare e promuovere opere che diverranno fondamentali nel canone risorgimentale della letteratura italiana. Con fiuto imprenditoriale, tenta con ogni mezzo di aggiudicarsi titoli ed autori che venderanno molto, e il nome della collana, divenuto in breve tempo un nome di richiamo, fa il resto<sup>26</sup>. Si muove agile tra le maglie della censura, negoziando, contrattando, e le caute aperture riformistiche che Leopoldo II mette in atto nel Granducato, dando nuova linfa ai liberali toscani, favoriscono il suo proposito<sup>27</sup>.

Stampa la *Isabella Orsini* di Guerrazzi (1844), l'edizione collettiva delle opere di Niccolini (1844), la *Margherita Pusterla* di Cantù (1845), *l'Ettore Fieramosca e il Niccolò de' Lapi* di D'Azeglio (1850), *La guerra del vespro siciliano* di Amari, nella prima edizione dopo quella del 1842 che l'aveva fatta condannare dalla censura borbonica (1851), le *Prose* di Silvio Pellico e quelle di Poerio (1851), i versi di Giuseppe Giusti a cura di Gino Capponi (1852).

<sup>26</sup> Ippolito Nievo, ad esempio, tenta di rivolgersi a Le Monnier per la pubblicazione delle *Confessioni*: «Terminata la stesura delle *Confessioni* il 16 agosto 1858, il Nievo cercò subito un editore al di fuori del Regno Lombardo-Veneto, rivolgendosi ai fiorentini Felice Le Monnier e Gasparo Barbèra, come ci testimonia una lettera spedita il 20 dello stesso mese al cugino Carlo Gobio. Ma né quelli né altri editori vollero correre il rischio con una pubblicazione così voluminosa e così sospetta alla censura. Scomparso Ippolito appena trentenne, il suo capolavoro uscì postumo nel 1867, quando Erminia Fuà Fusinato, con l'appoggio del critico Eugenio Checchi, persuase finalmente il Le Monnier; questi volle peraltro che l'opera si intitolasse *Le Confessioni di un Ottuagenario*, perché non la si credesse "una delle solite pappolate politiche di un reduce dalle patrie galere, o di un candidato alla deportazione"», Milanini 2011, p. II.

<sup>27</sup> Sulla censura sotto Leopoldo II, cfr. i fondamentali De Rubertis 1951; Bruni 2002a e 2002b.

Nella «Biblioteca nazionale» trova posto inoltre l'opera di Leopardi in cinque volumi, editi tra il 1845 e il 1846<sup>28</sup> superando enormi difficoltà formali e ideologiche: dal mettere d'accordo due personalità così distanti come Antonio Ranieri e Pietro Giordani, all'antagonismo di una parte del mondo letterario fiorentino, alla censura, che avversa l'idea di promuovere l'«ateo» Leopardi e che intende applicare note che possano orientare, e dunque travisare, il significato stesso dei testi (arrivando ad aggiungere in fronte ad ognuno dei volumi le proprie *Avvertenze*, non riprodotte da Le Monnier dalla seconda edizione del 1849<sup>29</sup>).

Difficoltà analoghe l'editore affronta per la pubblicazione dell'opera omnia di Ugo Foscolo<sup>30</sup>. L'edizione, che nasce anche con l'intento di curare le ferite inflitte alle opere di Foscolo dalla censura austriaca in occasione della pubblicazione per i tipi del Gondoliere, vede impiegati Francesco Silvio Orlandini, Enrico Mayer, Cesare Guasti e Cosimo Frediani, e si compone di quattro volumi delle *Prose letterarie* (1850), uno di *Prose politiche*, curato da Orlandini con prefazione di Mazzini, tre dell'*Epistolario* (1856), uno di *Poesie* (curato sempre da Orlandini), le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* nel 1858 (già presente nelle *Prose letterarie*), e infine due volumi di critica.

5. Caso particolare, dalla gestazione ben più travagliata, è quello dei *Promessi sposi*. Le Monnier, che ha già tentato senza fortuna di pubblicare le tragedie di Manzoni<sup>31</sup>, ristampa nel 1845 il romanzo secondo l'edizione Passigli del 1832. Manzoni, come è noto, ha tuttavia nel frattempo dato alle stampe l'edizione definitiva del libro, e non intende permettere che circoli in Toscana la versione precedente, così protesta con forza contro l'azione dell'editore e si affida alla legge per ottenere un risarcimento.

Proprio in questi anni, infatti, negli Stati italiani si affronta in grande ritardo rispetto al resto d'Europa la questione del diritto d'autore. Tra i primi a schierarsi con decisione per la necessità di una legislazione in merito è Giovan Pietro Vieusseux<sup>32</sup>, il cui impegno spinge

<sup>28</sup> Cfr. Leopardi 1845a, 1845b, 1846 e1849.

<sup>29</sup> Per l'edizione lemonnieriana di Leopardi, cfr. Bruni 2015, pp. 173-174; Benucci 2006. Per i rapporti tra Leopardi e i suoi editori (o stampatori), cfr. nell'immensa bibliografia in particolare Traniello 2013; Tavoni 1999; Landi 1988.

<sup>30</sup> Cfr. U. Foscolo 1850-1890. Sull'edizione foscoliana edita da Le Monnier, cfr. Carrer-Le Monnier 2015; Martini 1890.

<sup>31</sup> Cfr. Ceccuti 1974, pp. 81-88.

<sup>32</sup> Su quanto Giovan Pietro Vieusseux abbia fatto per il diritto d'autore in Italia, cfr. tra

Niccolò Tommaseo a scrivere un opuscolo di circa venti pagine, *Delle ristampe*<sup>33</sup>, nel quale l'autore tratta diffusamente della questione della proprietà letteraria, scagliandosi contro il costume diffuso delle ristampe non autorizzate che derubano sia gli autori sia gli editori in possesso dei regolari diritti del libro del loro compenso. La risposta legislativa alle questioni sollevate da Vieusseux e da Tommaseo è la *Convenzione Austro-sarda a favore della proprietà e contro la contraffazione delle opere scientifiche, letterarie od artistiche* del 1840, che definisce il diritto d'autore per la prima volta nella legislazione italiana e regola la materia delle ristampe<sup>34</sup>, riconoscendo agli autori «il diritto di disporre del frutto del proprio lavoro anche al di fuori dei confini amministrativi»<sup>35</sup>.

Ben presto, tuttavia, la *Convenzione sulla proprietà letteraria* mostra i suoi numerosi limiti. In primo luogo, perché, se il Granducato di Toscana, il Regno pontificio e gli Stati ducali si adeguano rapidamente alla nuova legislazione, il Regno delle Due Sicilie rifiuta di firmare, decidendo di tutelare le stamperie del territorio, ma inasprendo di fatto il distacco con il resto della Penisola. In secondo luogo, perché la formulazione stessa della legge lascia ampio spazio a fraintendimenti e interpretazioni. Le Monnier si difende dalle accuse di aver violato la *Convenzione sulla proprietà letteraria* del 1840 sostenendo che la ristampa, basata sull'edizione antecedente alla legge, sia consentita, e imposta la sua difesa su una lettura di parte dell'ambiguo articolo 14 della *Convenzione*, che permette a editori, tipografi e stampatori di portare a termine

---

gli altri Ciampini 1953, pp. 361-369; Carpi 1974, pp. 257-266; Berengo 1980, pp. 132-166; Palazzolo 1980.

<sup>33</sup> Tommaseo 1839. L'opuscolo nasce dalla disavventura editoriale del *Dizionario dei Sinonimi*, stampato a Firenze sempre da Vieusseux nel 1839. Vieusseux riesce ad ottenere il diritto di privativa sull'edizione per la Toscana, ma deve ben presto scontrarsi con il libraio Celli, che a Firenze ristampa l'opera nella sua versione del 1830, e con Francesco Lampato, editore milanese che da Mendrisio si accinge a stampare un'edizione pirata. Minacce di altre edizioni non avvallate dall'autore giungono anche dal Regno di Napoli (particolarmente avvezzo all'editoria pirata) e dall'editore milanese Bonfanti, che intende approfittare dell'embargo imposto dalla censura per lo spaccio del testo nel Lombardo-Veneto.

<sup>34</sup> La *Convenzione* è firmata, dopo lunghe contrattazioni, il 22 maggio 1840 a Vienna dai Ministri plenipotenziari Vittorio Amedeo Balbo Bertone di Sambuy e Clemente di Metternich, per conto dei rispettivi sovrani.

<sup>35</sup> Borghi 2003, p. 149: «nel mercato editoriale entrava dunque un nuovo soggetto, che mai in precedenza aveva avuto alcuna voce in materia, ossia l'autore di opere pubblicate all'estero. Ciò che fino a quel momento poteva essere considerato alla stregua di un pubblico dominio, diveniva improvvisamente un campo in cui era possibile far valere titoli di proprietà».

le imprese iniziate prima della firma della stessa. Nel pensiero di Le Monnier, negare la validità retroattiva della legge equivale a negarne la giurisdizione su opere precedenti al 1840, e dunque di fatto a renderne legali ristampe non autorizzate. L'editore, che con tanta perizia è riuscito ad aggirare le censure italiane, e che con tanta maestria è stato in grado di pubblicare testi controversi, deve tuttavia arrendersi di fronte alla legittima caparbietà di Manzoni. La causa, che si protrae per vent'anni, vede lo scrittore vincitore in tutti e tre i gradi di giudizio<sup>36</sup>.

6. L'insistenza dell'editore nel voler inserire ad ogni costo tra i titoli delle «Biblioteca nazionale» il capolavoro di Manzoni testimonia la lucidità con cui, oltre a voler cavalcare un sicuro successo commerciale, Le Monnier intende perseguire il progetto della sua collana: stampare libri per la nazione che si sta formando, costruire un nuovo canone dal quale è impossibile escludere i *Promessi sposi*. Come scrive nella lettera già citata a Carlo Branca, d'altronde, mira «sì a far[si] uno stato sociale con la professione d'editore», ma questo non è l'unico suo «intendimento»: «volevo far della propaganda liberale», scrive, «e vi son rimasto fino al 1859, giovandomi anche de' romanzi perché la mia impresa diventasse popolare»<sup>37</sup>.

Se comprende ben presto l'importanza di offrire al suo pubblico testi d'intrattenimento che possano risvegliare le loro idee politiche, le loro simpatie liberali, Le Monnier comprende anche, già prima dell'*Arnaldo*, come per perseguire il suo obiettivo sia necessaria la ricerca continua del compromesso con gli organi censori, evitando l'opposizione a viso aperto e tentando invece di adoperarsi nelle zone d'ombra, stampando quando, dove e come possibile, chiedendo permessi con mezze informazioni, appoggiandosi a nomi di rilievo che possano influenzare l'approvazione dei testi. È in questo spazio che l'editore riesce a ritagliarsi tra aspirazioni politiche e limitazioni censorie che si trovano i titoli che dalla «Biblioteca nazionale» verranno assunti come canone risorgimentale: testi che diverranno i veicoli per eccellenza della mitologia e della simbologia della costruzione della nazione italiana.

<sup>36</sup> Sulla questione, cfr. il recente Moscati 2017, in cui si danno tutti i testi dei processi; Moscati 2013; Borghi 2003, pp. 96-99; Bonanni 1988, pp. 135-178; Lucifredi 1933, pp. 26-36; De Rubertis 1926.

<sup>37</sup> Felice le Monnier a Carlo Branca, Firenze, 31 agosto 1864, in Ceccuti 1974, pp. 174-175.

## Bibliografia

- ANDREANI A., *I libri che hanno fatto l'Italia. Bibliografia delle opere della Biblioteca Nazionale di Felice Le Monnier*, introduzione di C. Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1994.
- BARBÈRA G., *Memorie di un editore, pubblicate dai figli*, Firenze, Barbèra, 1954.
- BENUCCI E., *L'edizione delle opere di Leopardi curata da Antonio Ranieri e pubblicata da Le Monnier nel 1845*, in «Rara volumina», XII, 1 (2006), pp. 37-61.
- ID., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- BONANNI A. N., *Editori, tipografi e librai dell'Ottocento. Una ricerca nell'Epistolario di Manzoni*, Napoli, Liguori, 1988.
- BORGHİ M., *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Milano, FrancoAngeli, 2003.
- BRUNI D. M., *La censura di Morfeo. Il controllo delle stampe nella Toscana della restaurazione*, in «Clio», XXXVIII, 2 (2002a), pp. 203-229.
- ID., *L'organizzazione della censura preventiva nel Granducato di Toscana dal 1814 al 1847*, in «Archivio Storico Italiano», CLX, 3 (2002b), pp. 515-554.
- ID., *«Con regolata indifferenza, con attenzione costante». Potere politico e parola stampata nel Granducato di Toscana (1814-1847)*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- CADDEO R., *La tipografia elvetica di Capolago. Uomini, vicende, tempi*, Milano, Alpes, 1931.
- ID., *Le edizioni di Capolago. Storia e critica*, Milano, Alpes, 1934.
- CAPPELLETTI G., *Osservazioni critiche storiche teologiche di Giuseppe Cappelletti prete veneziano sulla tragedia Arnaldo da Brescia di Gio. Bat. Niccolini*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1844.
- CAPPELLINI M. M., CECCONI A., *La rosa dei Barbèra*, Firenze, Giunti, 2012.
- CARPI U., *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*, Bari, De Donato, 1974.
- CARRER L., LE MONNIER F., *Carteggio foscoliano*, a cura di C. Brunelli, Firenze, Le Càriti, 2015.
- CECCUTI C., *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, introduzione di G. Spadolini, Firenze, Le Monnier, 1974.
- CHECCHI E., *Briciole di storia: L'Arnaldo da Brescia e Felice Le Monnier*, in «La lettura», XXVIII, 11 (1927), pp. 3-5.
- CIAMPINI R., *Giampietro Vieusseux. I suoi viaggi i suoi giornali, i suoi amici*, Torino, Einaudi, 1953.
- DEL LUNGO I., *I primordi della «Biblioteca nazionale»*, Firenze, Successori Le Monnier, 1916.
- DE RUBERTIS A., *Documenti manzoniani*, Napoli, Perrella, 1926.
- ID., *Nuovi studi sulla censura in Toscana con documenti inediti*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.
- GALEATI P., *Di due tipografi editori*, Imola, Galeati, 1895.

- GHIDETTI E., *La letteratura toscana nell'età della Restaurazione: il patriarca G. B. Niccolini*, in *Letteratura italiana e Unità nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 27-29 ottobre 2011), a cura di R. Brusciagli, A. Nozzoli, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013, 133-152.
- GUASTI C., *Opere. VII: Dal carteggio di Cesare Guasti*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1912.
- FIRPO L., *Vita di Giuseppe Pomba*, Torino, Utet, 1975.
- FOSCOLO U., *Opere edite e postume*, Firenze, Le Monnier, 1850-1890.
- LANDI P. (CUR.), *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, Milano, Electa, 1988.
- LEOPARDI G., *Opere. Edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore* da A. Ranieri, Firenze, Le Monnier, 1845a.
- ID., *Studi filologici raccolti e ordinati* da P. Pellegrini e P. Giordani, Firenze, Le Monnier, 1845b.
- ID., *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, pubblicato per cura di P. Viani*, Firenze, Le Monnier, 1846.
- ID., *Epistolario con le iscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolte e ordinate da P. Viani, Firenze, Felice Le Monnier, 1849.
- LUCIFREDI R., *Alessandro Manzoni e il diritto*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Dante Alighieri, 1933.
- MARTINI F., *Giuseppe Mazzini e l'edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Caratteri inediti*, in «Nuova Antologia», serie III, CXI (1890), 1° maggio 1890, pp. 60-78; 16 maggio 1890, pp. 232-245.
- MILANINI C., *Nota al testo* in I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, Milano, BUR, 2011, pp. II-IV.
- MOSCATI L., *Sul caso Manzoni-Le Monnier*, in *Dialettica tra legislatore e interprete. Dai codici francesi ai codici dell'Italia unita*, a cura di L. Moscati, Napoli, Jovene, 2013, pp. 131-152.
- EAD., *Alessandro Manzoni 'avvocato'. La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- PACCAGNINI E., *I classici della Le Monnier: la Biblioteca nazionale*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di P. Bartesaghi e G. Frasso, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 175-242.
- PALAZZOLO M. I., *Editori, librai, intellettuali. Vieusesseux e i corrispondenti siciliani*, Napoli, Liguori, 1980.
- EAD., *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 11-54.
- PELLEGRINI C., *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno*, Napoli, ESI, 1951.
- RAINERI BISCIA C., *Opere della Biblioteca nazionale pubblicate dal Cav. Felice Le Monnier e successori*, Livorno, F. Vigo, 1880.
- SESTAN E., *La Firenze di Vieusesseux e Capponi*, Firenze, Leo Olschki, 1986.

- TAVONI M. G., *Un editore e tre tipografie*, in *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di studi* (Bologna, 18-19 maggio 1998), a cura di M. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 79-109.
- TOMMASEO N., *Delle ristampe. Ai librai d'Italia*, Firenze, Al Gabinetto Scientifico-Letterario di G. P. Vieusseux, 1839.
- ID., *Di Giampietro Vieusseux e dell'andamento della civiltà italiana in un quarto di secolo*, Firenze, Stamperia sulle Logge del Grano, 1863.
- TORTORELLI G., *Nel segno di Franklin: da Gaspero a Piero Barbèra*, in «Rassegna storica del Risorgimento», LXXV, 2 (1988), pp. 31-62.
- ID., *Non bramo altr'esca: identità nazionale, cultura classica e selfhelpismo nelle edizioni Barbèra*, in «Rara volumina», XIII, 1-2 (2011), pp. 59-100.
- ID., «Non bramo altr'esca». *Studi sulla casa editrice Barbèra*, Bologna, Pendragon, 2013.
- TRANIELLO P., *Giacomo Leopardi e gli editori delle sue opere*, in «Nuova informazione bibliografica», X, 1 (2013), pp. 187-206.
- TURI G., *L'editoria e la nazionalizzazione della cultura nell'Italia unita*, in «La Fabbrica del Libro», V, 1 (1999), pp. 2-6.
- VANNUCCI A., *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini*, Firenze, Felice Le Monnier, 1866.

# La fortuna di Leopardi nell'Ottocento: censura, canone e mistificazione presso La Sapienza di Roma\*

Ludovica Saverna

## 1. L'Ottocento e la manipolazione di Leopardi

La storia della ricezione leopardiana, come più volte messo in luce da autorevoli studiosi<sup>1</sup>, è stata spesso contraddistinta da un volontario travisamento della sua scrittura.

Già in vita l'autore ebbe un travagliato rapporto con i più significativi centri culturali italiani e in particolar modo con Roma<sup>2</sup>, oltre che con la censura ecclesiastica<sup>3</sup>. La manipolazione della sua opera perdurò fin dopo la sua morte, sul finir del secolo e – come si vedrà in seguito – anche oltre. Nel corso dell'800 si diffusero, infatti, alcune voci critiche che tentarono di operare una lettura distorta dell'opera di Leopardi e di restringerne la portata filosofica, con fini pedagogici o politici. L'immagine umana e culturale del poeta venne perciò strumentalizzata, da una parte, dallo schieramento dei risorgimentali e, dall'altra, dai poteri ecclesiastici in funzione dei loro ideali. Questa alterazione della sua poetica, in molti casi voluta e consapevole, si può leggere a tutti gli effetti come una forma di censura. Infatti, un'operazione censoria non riguarda necessariamente «l'autorizzazione e la proibizione dei libri o della loro lettura»<sup>4</sup>,

---

\* Si ringrazia vivamente la Biblioteca Universitaria Alessandrina de La Sapienza per la disponibilità accordata. In particolar modo un sentito ringraziamento va al dottor F. Bitossi per l'aiuto concreto nella ricerca.

<sup>1</sup> Cfr. Bellucci 1996.

<sup>2</sup> Nota è l'immagine che Leopardi restituisce di Roma dopo la sua visita; cfr. Trevi-Orlando 2014; Bellucci-Trenti 1998.

<sup>3</sup> Per una ricostruzione della censura delle *Operette morali* cfr. Faelli 1897, pp. 737-745; per la censura austriaca e pontificia in particolare cfr. Landi 1988 e Giuliano 1994.

<sup>4</sup> Infelise 2014, p. 203.

ma più ampiamente tutti quei casi in cui si intende attuare un «controllo culturale»<sup>5</sup>, intervenendo sulla produzione letteraria.

Una delle più potenti deformazioni del messaggio leopardiano nel corso della seconda metà del XIX secolo fu proprio quella di parte cattolica, poiché Leopardi era diventato la simbolica incarnazione dell'anticonformismo laico e della scelta nichilista. Molti saggi, biografie e interventi su riviste<sup>6</sup> anteponevano l'intento moralistico alla considerazione letteraria vera e propria e avvaloravano alcuni dei motivi che saranno topici del mito leopardiano; primo fra tutti, l'esaltazione dell'*enfant prodige* dotato di una straordinaria erudizione, inizialmente guidato dai valori cristiani della famiglia, ma successivamente fuorviato dalla filosofia e dall'orgoglio.

Fu anzitutto il Giordani ad essere accusato, da recensori e critici, di aver influenzato negativamente il poeta, ancora troppo giovane e sprovvisto di sufficienti difese, facendolo approdare allo scetticismo. Pietro Giordani aveva in effetti avuto un ruolo non marginale nell'indirizzare gli studi del giovane Leopardi, e aveva inoltre contribuito ad inserirlo nella comunità intellettuale del tempo; egli è dunque naturalmente visto come il corruttore di Giacomo, il quale viene così ad assumere le fattezze di una figura debole, resa fragile dalle sofferenze fisiche e allontanata dalla sana e cristiana educazione familiare: questi sono i principali luoghi comuni che deformavano la figura leopardiana a vari livelli. Di contro, si operava un'enfaticizzazione di altri elementi, quali la sua educazione giovanile, i suoi rapporti familiari, la sua precocità negli studi.

L'immagine dell'autore veniva così costruita *ad hoc*, mediante l'omissione e l'occultamento degli aspetti più materialisti, scettici, negativi<sup>7</sup>.

L'icona leopardiana si costituisce infatti in primo luogo per sottrazione, per omissione, per occultamento; e poi per enfaticizzazione di alcuni elementi residui. L'omissione riguarda inevitabilmente l'aspetto filosofico. Una delle pratiche più diffuse è in questo senso la rimozione del

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Tra i periodici ricordiamo: «La civiltà cattolica», «La tribuna» e «La palestra del clero»; si pensi inoltre, a titolo esemplificativo, alla prima biografia del poeta, scritta da Ignazio Montanari (1801-1871): Montanari 1837, V, pp. 418-433 (ora in Carannante 1993). La voce biografica di Montanari costituisce un primo esempio del tentativo di enfaticizzare alcuni aspetti della vita del poeta e di trascurarne invece altri, ritenuti poco morali. Ne risulta dunque un profilo elogiativo e agiografico che si troverà nel corso del secolo frequentemente riprodotto. Cfr. Bellucci 1996, p. 184.

<sup>7</sup> Furono infatti criticate soprattutto le *Operette morali* che nel 1850 vennero inserite nell'*Index Librorum Prohibitorum*. Si rimanda alla nota 3.

problema del materialismo e dell'ateismo leopardiano, o il suo stravolgimento. Se è vero che uno degli elementi più utili per conoscere una cultura è rappresentato dalle tipologie censorie da essa praticate, allora gli interventi su Leopardi appaiono di una esemplarità documentaria strepitosa<sup>8</sup>.

Tale trascuratezza dell'aspetto più filosoficamente significativo dell'opera leopardiana era attuata anche all'interno delle antologie per gli studenti e dall'editoria scolastica in genere.

La fortuna di un autore e delle sue opere è imprescindibilmente legata all'uso che se ne fa in ambito educativo, «alla quantità di brani letti e commentati a scuola di fronte ad un uditorio giovanile»<sup>9</sup>; ebbene, fino ad una certa altezza cronologica, per Leopardi si registra un'assenza nell'uso scolastico. All'interno delle antologie e dei florileggi ottocenteschi l'opera leopardiana, quando non si ometteva, veniva spesso sottoposta ad una interpretazione parziale e riduttiva<sup>10</sup>. Inoltre, anche qualora inseriti nelle antologie scolastiche, i suoi testi non vennero quasi mai compresi nella loro reale portata filosofica. L'autore era preso in considerazione solo come erudito e filologo, da mostrare ai giovani come esempio di rigore scientifico<sup>11</sup>.

Tra le cattedre scolastiche e universitarie dunque, la fortuna di Leopardi decollò solo tra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento, e ottenne una vera e propria considerazione critica solo negli anni '80<sup>12</sup>. Fino a quel momento, a parte alcune eccezioni, venne trasmesso ai giovani studenti solamente quell'aspetto di Leopardi legato all'erudizione classica e filologica: «la vera essenza del pensiero e del messaggio artistico leopardiano veniva perciò del tutto perduta o, per lo meno, velata da interessi educativo-didattici, che inducevano i compilatori a scelte ben determinate e sempre identiche»<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Bellucci 1996, p. 237.

<sup>9</sup> Landi 1989, p. 31.

<sup>10</sup> Ivi, p. 46.

<sup>11</sup> Come riportato ancora da Landi 1989, è così nell'opera di Francesco Predari, continuatore de *I secoli della letteratura italiana* di Giambattista Corniani (1854-1856), e nella *Storia della letteratura italiana* di Emiliani Giudici, il quale ritiene che sia la «deformità del corpo» a mettergli in cuore un invincibile disgusto che gli faceva invocare la morte come l'unico sollievo» (cfr. Giudici 1855, II, p. 473).

<sup>12</sup> Landi 1989, p. 46.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Questo è il quadro da tenere presente per un'analisi della ricezione e della manipolazione pedagogica che di Leopardi si attuava anche all'interno della prassi didattica nell'ateneo romano La Sapienza. Attraverso l'Archiginnasio romano, la Curia aveva da sempre affermato la sua visione culturale, scegliendolo come luogo privilegiato per l'attuazione di strategie mirate alla divulgazione di valori politici e per la formazione della futura classe dirigente. L'Università non cessò di svolgere tale ruolo nemmeno in seguito alla caduta dello Stato Pontificio e all'annessione di Roma al Regno italico<sup>14</sup>. Una parte di cultura cattolica fortemente ancorata alle proprie convinzioni dottrinali perdurerà ancora a lungo, in un tentativo di opposizione alle novità che gli stravolgimenti politici e sociali avevano comportato: alla fine del secolo si ritrovano ancora tracce di quel linguaggio retorico e moralista, espressione del potere ecclesiastico, che Leopardi aveva avvertito già nel 1822 quando fece visita alla città, denunciando la presenza di una vuota, innocua antiquaria<sup>15</sup>.

Come esemplificazioni di questo contesto, verranno di seguito presi in esame alcuni episodi legati alla trasmissione e alla discussione critica sui testi leopardiani; essi testimoniano la presenza, all'interno del mondo accademico romano, di una parte di cultura ottocentesca ancora dominata da un conformismo ideologico, che non esitava ad usare censura e manipolazione letteraria come mezzi di «rigidità dottrinale»<sup>16</sup>.

## 2. Censura alla Sapienza. Il Fondo leopardiano della Biblioteca Alessandrina

Un esempio di questa prospettiva culturale si può ritrovare nella collezione di opere leopardiane acquistate dalla Biblioteca Universitaria Alessandrina, che accoglie numerosi titoli ottocenteschi legati a Leopardi, raccolti e conservati in un apposito fondo leopardiano. Il *Catalogo del fondo leopardiano*, pubblicato dalla Biblioteca a cura di Fiorella De Simone e Adriano Santiemma<sup>17</sup> è un prezioso strumento per

<sup>14</sup> Proprio il terreno universitario fu anzi uno di quei campi in cui l'antica Roma pontificia coesisteva con la nuova Roma postunitaria, difendendo una cultura erudita e classicheggiante. Cfr. Bartoccini 1985, p. 451.

<sup>15</sup> Cfr. Levi 1929; Bellucci-Trenti 1998, in partic. pp. 30-33.

<sup>16</sup> Bellucci 1996, p. 9.

<sup>17</sup> De Simone-Santiemma 1998.

la storia della ricezione leopardiana. Marco Dondero e Maria Mercaldo, che ne curano le annotazioni, sottolineano infatti come conoscere questa serie di scritti, secondari o solitamente ignorati, su Leopardi risulti un'utile cartina di tornasole delle reazioni suscitate dalla figura dell'autore nell'ambiente romano secondo-ottocentesco<sup>18</sup>.

Un'analisi dei titoli che hanno progressivamente fatto ingresso nella collezione dimostra altresì come dietro ogni tipo di selezione di testi letterari si intraveda, in maniera più o meno esplicita, la storia di una preferenza o di un rifiuto ideologico<sup>19</sup>.

Il fondo è formato da 898 esemplari tra volumi, opuscoli ed estratti di periodici, e costituisce «un unicum di settore altamente specialistico»<sup>20</sup>. Le sezioni che lo costituiscono sono quelle delle opere del poeta (poesie, prose, scritti filologici e lettere), delle edizioni a stampa seguite da lui stesso o da altri curatori – come Pellegrini, Chiarini, Moroncini<sup>21</sup>, solo per citare alcuni tra i nomi presenti – che tra Otto e Novecento costituiscono le voci della ricezione leopardiana. Nel fondo vi sono inoltre numerose opere di Monaldo Leopardi e Antonio Ranieri ed una corposa sezione biografico-documentaria sull'ambiente e la famiglia che si stringe attorno al poeta.

Fu un erudito di origine nobile, Alessandro Moroni (1844-1915)<sup>22</sup>, diventato bibliotecario dell'Alessandrina nel 1894, a dar vita al primo nucleo della raccolta leopardiana. La collezione cominciò a formarsi nel primo decennio del Novecento<sup>23</sup>, con un ingente acquisto di cimeli raccolti da Attilio Nardecchia (1867-1961), libraio antiquario che aveva il suo monumentale negozio proprio di fronte all'allora sede della Bibliote-

<sup>18</sup> Ivi, p. 60.

<sup>19</sup> Ivi, p.13.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Pellegrini s.d.; Chiarini 1870, 1882, 1884, 1889, 1898, 1900, 1904 e 1909; Moroncini 1891.

<sup>22</sup> Laureato in Lettere, bibliofilo ed erudito, lavorò dal 1884 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, poi alla Biblioteca Casanatense e alla Biblioteca Vallicelliana. Nel 1886 fu direttore della Biblioteca universitaria di Catania, nel 1888 in quella di Napoli e dal 1894 nella Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma. Qui costituì i fondi leopardiano e carducciano. Cfr. De Gregori-Buttò 1999, pp. 128-129.

<sup>23</sup> Ne comparì l'annuncio in un articolo anonimo dell'agosto 1907 su «La Tribuna» (31/8/1907, p. 4): «La nostra biblioteca universitaria è venuta recentemente in possesso di una copiosa collezione di bio-bibliografia leopardiana che non potrà fare a meno di suscitare il più vivo interesse tra gli studiosi. [...] Non si va lontano dal vero asserendo che nessuna biblioteca pubblica o privata di Italia – all'infuori forse di quella dei conti Leopardi di Recanati – può vantare una simile abbondanza e varietà di materiale per gli ammiratori del grande filosofo».

ca Alessandrina, in Via dell'Università<sup>24</sup>. Fin dall'inizio della sua carriera Nardecchia era stato a contatto con le istituzioni ecclesiastiche al fine di acquisire le biblioteche dei conventi, soppressi dal nuovo Stato. Anche Alessandro Moroni era vicino all'ambiente accademico legato alla cultura pontificia e aristocratica e aveva come modello Francesco Cancellieri, noto interlocutore leopardiano. Si può dunque facilmente immaginare quale concezione egli avesse dell'opera di Leopardi<sup>25</sup> e quali fossero le ragioni ispiratrici delle sue scelte nel costituire la collezione leopardiana, come rileva l'analisi degli esemplari che ne vennero a far parte.

I primi volumi acquistati dal Moroni furono uno studio filologico su Leopardi curato da Moroncini, le *Lettere* dei familiari al poeta e due apolo-  
 gie della *gens leoparda* redatte da Camillo Antona Traversi, scrittore che si era già segnalato come difensore e paladino della reputazione della famiglia Leopardi. Fin da queste prime acquisizioni si manifestano alcuni criteri guida e una chiara tendenza ideologica, volta a «ridimensionare la portata più dirompente del messaggio leopardiano»<sup>26</sup>. Tale intento venne perseguito sia attraverso la rivalutazione morale e culturale della famiglia e di Monaldo, del quale sono presenti varie opere, sia con la scelta di quei volumi e manoscritti che più si confacevano alla cultura conservatrice del Moroni. Tra questi, a titolo esemplificativo, c'è una lettera in cui Giacomo chiede un favore a Francesco Cancellieri<sup>27</sup>, in una fase in cui il poeta aveva ancora stima per l'abate e sperava che egli potesse agevolare la sua carriera; altro documento acquistato fu un'amorevole filastrocca che Monaldo inviò a Leopardi dodicenne, compiacendosi per i progressi nello studio ma esortandolo a porre più attenzione ai pensieri dell'aldilà<sup>28</sup>. Si sceglie di fotografare dunque una prima fase della vita del protagonista, ancora a contatto con il pensiero cattolico e conservatore. Proseguendo

<sup>24</sup> Santovito Vichi 1962.

<sup>25</sup> Moroni 1881, p. 28. In un altro passo Moroni dichiara di essere d'accordo con il contenuto di un articolo della «Civiltà cattolica» (31, 1880, serie XI, vol. III, p. 83) che recitava: «[Alighieri, Tasso, Manzoni], i quali come sono, così saranno sempre, ognuno nel suo genere, classici e maestri perché veri non solo nella forma esteriore ma ancora nell'interna sostanza [...] Di loro perciò e degli altri signori dell'altissimo canto, mai non si raffredderà nella gioventù studiosa d'Italia lo studio, il rispetto e l'amore. Ma non sappiamo se, come ora è sbollito, così non sia per essere tra non molto ghiacciato, il moderno entusiasmo leopardiano. Ne sarebbe poi gran danno».

<sup>26</sup> Rita 1998, p. 38.

<sup>27</sup> Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms. 358/1, *Giacomo Leopardi a Cancellieri* (Recanati, 30/11/1818), ora in Leopardi 1934, p. 197.

<sup>28</sup> Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms. 358/2, *Monaldo Leopardi epistola in versi al figlio Giacomo in Recanati*, ora in Leopardi 1924, pp. 6-7.

nella lista delle opere acquistate compaiono infatti saggi che promuovono un'immagine di Leopardi idealizzata e quasi agiografica, o contengono polemiche sulla sua presunta conversione e sulle sue sventure fisiche ed umane. Ad esempio, il *Ritratto di Carlo Antici* del Padre Antonio Angelini<sup>29</sup>, compendio dello spirito gesuita di metà Ottocento, contiene un elogio dello zio ma nessun riferimento al ben più famoso nipote, nei cui confronti attua così una sminuente strategia di rimozione. Altri esempi sono *Alcuni antenati di Monaldo Leopardi illustri per Cristiana pietà* di Monsignor Tacchi Venturi<sup>30</sup> e *La filosofia di Giacomo Leopardi raccolta e disaminata* di Domenico Solimani<sup>31</sup>, tutte opere che palesemente andavano ad attenuare gli snodi poetici e teorici del Leopardi maturo, per sottolineare invece la *pietas* domestica dell'illustre dinastia da cui proveniva.

Figurano poi all'interno della collezione, una decina di edizioni scolastiche curate da professori, come Fornaciari<sup>32</sup>, che spiegano il pessimismo del poeta esclusivamente attraverso i luoghi comuni delle disgrazie fisiche e umane.

Durante il successivo decennio dell'operato bibliotecario di Moroni, la collezione venne in parte bilanciata con titoli di una critica più equilibrata, come gli studi di Alfredo Straccalli o di Francesco d'Ovidio. Ma queste restarono voci minoritarie, poiché tra i 230 volumi e 620 opuscoli che la collezione leopardiana poteva ormai vantare, prevalevano impersonali opere celebrative e le pubblicazioni dell'Antona Traversi<sup>33</sup>.

Furono escluse tutte le lettere del Giordani, additato come il corruttore dell'ingegno leopardiano, e limitata ogni altra opera che potesse alimentare ideologie ritenute pericolose: trascuratezze volute, derivanti da una precisa visione dell'opera e dell'autore.

Si può dunque constatare come si sia attuata, nella selezione delle opere da inserire nel fondo leopardiano, una forma di censura volta ad enfatizzare le sventure esistenziali dell'autore e suggerire la presenza di una dimensione religiosa, in funzione di una vera e «deliberata rimozione»<sup>34</sup> dei nuclei portanti della sua poetica.

<sup>29</sup> Angelini 1854.

<sup>30</sup> Venturi 1890.

<sup>31</sup> Solimani 1853.

<sup>32</sup> Fornaciari sconsigliava esplicitamente ai giovani la lettura delle *Operette morali* (cfr. Fornaciari, 1891). Nelle sue antologie precedenti non menzionava invece nessun passo leopardiano (cfr. a questo proposito ancora Landi 1989).

<sup>33</sup> Rita 1988, p. 46.

<sup>34</sup> Ivi, p. 41.

### 3. La ricezione di Leopardi di due professori de La Sapienza: Cugnoni e Nannarelli

Il contesto in cui si costituisce la collezione di Moroni, quello dell'Università di Roma alla fine dell'Ottocento, è lo stesso in cui si ambientano anche altri episodi di una simile ricezione delle opere leopardiane.

In questo periodo proprio La Sapienza rappresentava un «punto nevralgico della polemica»<sup>35</sup> che alimentava letture opposte e concorrenti dell'opera di Leopardi. Egli venne utilizzato da buona parte della gioventù romana come spunto anticlericale. Basti pensare che studenti e professori in occasione del primo centenario della nascita del poeta progettaronο un busto di Leopardi da porre di fronte all'Università e una ventina di epigrafi, tra cui quella che sarebbe stata posta sotto alla statua: «Giacomo Leopardi qui consultò i fati di Roma. La teocrazia gli disse anatema. Gli dà apoteosi la gioventù Romana»<sup>36</sup>.

Ma questa atmosfera apparteneva più che altro alle Facoltà di Filosofia o di Diritto. La Facoltà di Lettere, nata solo da pochi decenni come struttura autonoma a sé stante<sup>37</sup>, era invece erede di una lunga tradizione classicista e retorica, in cui l'oratoria era stata a lungo legata ad un ruolo di subordinazione rispetto ai contenuti teologici e agli studi storico-archeologici. La cattedra di Eloquenza era stata tenuta negli anni 1820-1850 da un ex-gesuita, l'abate Luigi Maria Rezzi<sup>38</sup>, fautore del purismo e della cultura classica. L'importanza di questa figura, oltre che per la carica di docente nei corsi universitari<sup>39</sup>, è legata al suo

<sup>35</sup> Ivi, p. 23.

<sup>36</sup> Comitato 1899, p. 59. Cfr. De Simone-Santemma 1998, p. 23.

<sup>37</sup> La nascita di una vera e propria Facoltà di Lettere avvenne dopo il 1870, quando il tradizionale impianto dell'ateneo fu modificato in maniera sostanziale: furono soppressi i collegi, istituite le "facoltà" e introdotte nuove cattedre e nuovi corsi di laurea. Prima di allora – ad eccezione della breve parentesi Napoleonica – l'insieme delle discipline umanistiche si configurava in maniera molto composita ed era privo di solida struttura. Le Belle Lettere facevano parte della Facoltà di Lingue ed erano affiancate agli insegnamenti del greco e dell'eloquenza latina. Cfr. Capo – Di Simone 2000 e Di Simone 1984.

<sup>38</sup> Sul Rezzi (1785-1857) cfr. De Longis 2016; Cugnoni 1879; Picco 1917; Cugnoni 1886; Petrucci 1970.

<sup>39</sup> ASR (Archivio di Stato di Roma), Congregazione degli studi, Università di Roma, 158 (fascicolo 991): questo documento fornisce preziose informazioni sui nomi dei professori e sui testi per le lezioni; per l'anno accademico 1824-1825 figura appunto L. M. Rezzi: «D. Aloysius Rezzi Placentinus "Textus" Pro eloquentia latina opera classic. LATIN & INSTITUTIONES Rethorices P. Soave ex Bleir depromptae»; così anche per l'a.a. 1840-41: «Hora IV matutina in Disciplina latinae italiceaque

ruolo di maestro privato per vari poeti e letterati, alcuni dei quali insegneranno proprio presso la medesima Università di Roma perpetuando tali istanze classiciste. Nonostante i progetti e i tentativi di riforma avviati da Terenzio Mamiani, nella Facoltà di Lettere permase anche dopo il 1870 «un'impostazione didattica vecchio stile»<sup>40</sup>, tanto che molti professori usavano non di rado il patrimonio dei classici come mero repertorio retorico, con un approccio filologico sicuramente arretrato rispetto a quello del resto d'Europa<sup>41</sup>.

La Facoltà di Lettere vedeva non a caso attivi al suo interno numerosi esponenti di una cultura di *ancien régime*, provenienti dagli ambienti ecclesiastici e gentilizi della capitale<sup>42</sup>. Un discepolo del Rezzi, anch'egli docente alla Sapienza e appartenente alla «Scuola romana», fu ad esempio Fabio Nannarelli (1825-1894)<sup>43</sup>. Egli ricoprì la cattedra di Letteratura italiana dal 1871, svolgendo per un periodo anche il ruolo di Preside della Facoltà. Nelle sue lezioni e prolusioni, tenute tra Milano e Roma, troviamo ancora una carenza di riferimenti all'opera leopardiana: assenza che fa pensare a quella registrata nelle antologie scolastiche preunitarie<sup>44</sup>. Il nome dell'autore figura poco nei suoi appunti, ed i pochissimi testi che ne trattano documentano una forte distanza dal poeta, dettata da motivi morali e religiosi<sup>45</sup>. In una lezione di Estetica, sviluppando il tema del dolore come categoria poetica, il professore mostra di interpretare il pensiero leopardiano attraverso un pregiudizio morale: «rispetto al Leopardi basta leggere attentamente le opere di lui e specialmente le lettere per vedere quanto orgoglio covasse egli nell'intimo nel suo spirito e quanto torto avesse il Gioberti che, allucinato dallo splendore di quell'alto ingegno, lo predicò virtuosissimo tra i suoi contemporanei»<sup>46</sup>.

---

eloquentiae et historiae romanae [...] (Aloisius Maria Rezzi Presbyter Placentinus)». Rezzi compare nello stesso documento anche per gli a.a 1846-1847 e 1847-1848.

<sup>40</sup> Monsagrati 2000, p. 407.

<sup>41</sup> Rita 2000, p. 261.

<sup>42</sup> Sulla presenza delle vecchie istituzioni ecclesiastiche e nobiliari a Roma, sulle figure dell'*intelligenza* gesuita e sull'isolamento dai processi postunitari di una parte di ambiente accademico e letterario cfr. Bartoccini 1985, pp. 452-456 e p. 679; Petrucci 1970.

<sup>43</sup> Mazzoni 1973, pp. 557-558.

<sup>44</sup> Cfr. Landi 1989.

<sup>45</sup> Cfr. Rita 1998, p. 27 (nota 35). Nannarelli si occupò molto invece di Manzoni, di Ariosto e dell'epica (cfr. Biblioteca Universitaria Alessandrina, *Carte Nannarelli*, scatole 6-7).

<sup>46</sup> Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma, *Carte Nannarelli*, scatola 4, fascicolo 2:

Leopardi, per la sua «sensibilità patologica»<sup>47</sup>, veniva ad essere esempio di un'infelicità che porta alla morte prematura e alla perdita di speranza<sup>48</sup>.

Un altro seguace del Rezzi, il già citato professor Cugnoni, condivideva con il collega Nannarelli l'obiettivo di dar seguito agli insegnamenti letterari tradizionali, perseguendo una cultura erudita e classicista all'interno della stessa scuola poetica<sup>49</sup>.

Giuseppe Cugnoni<sup>50</sup> fu ordinario di Grammatica e Lessicografia latina, oltre che bibliotecario dell'Alessandrina; a differenza di Nannarelli egli si dedicò molto a Leopardi, considerando però la trasmissione dei suoi testi quasi esclusivamente come esercizio di disciplina filologica ed esempio di eloquenza; scriveva infatti nell'introduzione all'edizione di alcuni autografi minori da lui curata:

«Né già questo io dico perché reputi coteste scritture del Leopardi tutte egualmente pregevoli [...]; che anzi francamente confesso, le più di esse non sopravanzare la mediocrità: ma sì perché ci rivelano l'infaticabile e ben regolata attività, onde Giacomo insin da fanciullo esercitò il precoce ingegno, e ci dan conto de mezzi, che egli pose in opera per conseguire, non ancora ventenne, la perfezione della eloquenza»<sup>51</sup>.

Cugnoni si rese inoltre protagonista di un caso di falsificazione<sup>52</sup> che si segnala come un'ulteriore lettura strumentale dell'opera leopardiana. Nel 1884 lo studioso si adoperò, seppur in buona fede, ad autenticare e pubblicare degli inediti leopardiani, che poi si scoprirono essere

---

«Estetica 1864-65», lezione LXVII (documento ms. inedito).

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Secondo Nannarelli, Leopardi, «poeta infelice a cui natura negava la sanità», aveva finito per «vedere, come contava al fido De Signer, nel caos della sorte due soli punti fermi, il dolore e la morte».

<sup>49</sup> Cfr. Mazzoni 1973, p. 558; Petrucci 1970; Bartocchini 1985.

<sup>50</sup> Giuseppe Cugnoni (Roma, 1824-Ivi, 1908), laureatosi nel 1847 in scienze giuridiche presso l'Università di Roma, conseguì la seconda laurea in Lettere frequentando i corsi di lingua greca ed ebraica, archeologia, filosofia ed eloquenza, sotto la guida dall'abate piacentino Luigi Maria Rezzi. Nel 1856 fu scrittore di latino e greco presso la Biblioteca Vaticana, e nell'anno scolastico 1858-59 ottenne l'incarico di supplente per la cattedra di Eloquenza latina e italiana e Storia romana. La sua produzione si concentrò sullo studio erudito e sulla pubblicazione di inediti. La pubblicazione più significativa fu quella delle *Opere inedite* (Cugnoni 1878-80), tratte dagli autografi recanatesi, che riguardano alcune opere filologiche ed erudite del giovane Leopardi. Morì a Roma nel 1908. Cfr. Cimmino 1985.

<sup>51</sup> Cugnoni 1878-80, I, p. II.

<sup>52</sup> Per l'intera vicenda cfr. Timpanaro, 1981 pp. 295-348.

stati espressamente falsificati a scopo didattico da un noto falsario, Ilario Tacchi<sup>53</sup>. I documenti gli erano stati trasmessi dal Tacchi che, sotto falso nome, suggeriva e ipotizzava la paternità leopardiana; il Cugnoni, dopo averli studiati, li giudicò autentici e li pubblicò<sup>54</sup>. La tesi dell'autenticità sembrò essere confermata anche da un'altra pubblicazione, gli *Appunti Leopardiani offerti alla studiosa gioventù nel centenario della nascita di Giacomo Leopardi* di Giuseppe Cozza-Luzi<sup>55</sup>, vicebibliotecario della Santa Sede, usciti in occasione del centenario della nascita del poeta. In essi venivano pubblicati, come autografi leopardiani ritrovati in un manoscritto vaticano, altri *Pensieri*. Messi in relazione a questi ulteriori presunti inediti vaticani, la tesi dell'autenticità degli scritti curati da Cugnoni acquistava più credito, poiché essi coincidevano nel contenuto con quelli dei *Pensieri* del Luzzi. Il professore uscì infatti vittorioso anche dal processo che seguì queste vicende e pubblicò alcune opere a riguardo<sup>56</sup>, ma ben presto alcuni critici dimostrarono come anche gli inediti *Pensieri* del Cozza-Luzi gli fossero stati forniti, almeno in parte, da un altro noto falsario, Oliviero Jozzi<sup>57</sup>.

L'intento degli *Appunti* era infatti di tipo pedagogico e culturale e assumeva il carattere di una «contro commemorazione»<sup>58</sup>: per il Cozza-Luzi Leopardi rappresentava, infatti, il tipico esempio di un grande ingegno traviato dall'orgoglio, poiché rinnegava l'educazione religiosa ricevuta in famiglia e la formazione giovanile<sup>59</sup>.

Come analizzato da Timpanaro, al di là della conclamata falsità dei documenti, è interessante perciò sottolineare l'intento dell'intera operazione, volta a propagandare una figura dell'autore filtrata da giudizi

<sup>53</sup> (1857-?). Cfr. Petrucciani 2009.

<sup>54</sup> Cugnoni 1884.

<sup>55</sup> Giuseppe Cozza Luzi, cattolico reazionario, era uno studioso di paleografia e di erudizione ecclesiastica. Studioso di grande cultura e di eterogenei interessi, fu autore di numerosi contributi apparsi su vari periodici. La sua più importante opera scientifica fu la pubblicazione di alcuni frammenti della *Geografia* di Strabone, scoperta dal cardinal Angelo Mai (cfr. Peri 1984).

<sup>56</sup> Cugnoni 1898a e 1898b.

<sup>57</sup> La non autenticità dei pensieri vaticani fu sospettata da Domenico Gnoli prima e dimostrata da Domenico Orano poi; venne inoltre effettuata una perizia calligrafica sui documenti (cfr. Timpanaro 1981, p. 306).

<sup>58</sup> Ivi, p. 296.

<sup>59</sup> Ivi, p. 322. Il Cozza Luzi stesso dichiarava, nel retro dell'edizione dell'abozzo dell'*Infinito*, che l'assunto fondamentale degli *Appunti*, dedicati a giovani studiosi, era proprio quello di mostrare un Leopardi giovane e non ancora influenzato dalla filosofia.

morali: gli *Appunti* miravano proprio a rivalutare e amplificare questo Leopardi ancora cattolico e legittimista, da contrapporre all'esaltazione di un Leopardi patriota e laico.

Al contrario del Luzzi però, Giuseppe Cugnoli fu probabilmente davvero inconsapevole di queste falsificazioni<sup>60</sup>, che furono forse anche la causa del mancato ottenimento della cattedra di Letteratura a cui aspirava; egli sicuramente stimava il poeta, espressione di quel classicismo ottocentesco che tutta la «Scuola romana» perseguiva. Il credere autentici questi scritti, da studioso di Leopardi quale egli era, può stare dunque a significare una volontà di riscatto dell'immagine dell'autore. A costo di una manipolazione, egli forniva così al poeta una sorta di difesa dalle accuse di materialismo che gli erano mosse. Se infatti le falsificazioni di scritti leopardiani non costituiscono affatto un caso isolato nel secondo Ottocento<sup>61</sup>, forse maggiormente di altri i casi affrontati sottendono un chiaro obiettivo, tutto educativo ed edificante; nate in un ambiente finalizzato all'educazione di giovani menti in formazione, queste falsificazioni intendevano trasmettere una visione controllata di un'opera, come quella leopardiana, che conteneva aspetti di ateismo e ribellione<sup>62</sup>.

Da tutto ciò si può dunque evincere come parte della didattica nell'ateneo romano fosse ancora legata ad un'«organizzazione antiquata e tradizionale»<sup>63</sup>. L'operazione rientrerebbe allora con coerenza in un generale tentativo, proprio di una certa parte dell'ambiente universitario romano di questo periodo, di riaffermare un assetto tradizionale della politica culturale. Seppur molti cambiamenti organizzativi erano avvenuti dopo il 1870<sup>64</sup>, non fu immediato il passaggio ad una concezione della letteratura autonoma dai condizionamenti ecclesiastici: esisteva una Roma in fermento per i nuovi processi politici e sociali, ma vi era anche una Roma legata ancora alla politica papale, che aveva animato in maniera particolare proprio i centri culturali e universitari<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Cfr. Mazzantini-Menghini 1931-1953; Leonardi 1974.

<sup>62</sup> Timpanaro 1981, p. 322.

<sup>63</sup> Di Simone 1984, p. 55.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Cfr. Bartoccini 1985, p. 663.

In questo senso dunque, la visione dell'opera leopardiana che emerge dalle operazioni culturali del bibliotecario Moroni e dalla didattica dei professori Cugnoni e Nannarelli, risulta essere in linea con quei principi a cui una certa parte della Facoltà di Lettere ancora aderiva.

## Bibliografia

- ANGELINI A., *Ritratto storico politico letterario del marchese Carlo Antici delineato da Antonio Angelini della Compagnia di Gesù*, Roma, Tipografia Delle Arti, 1854.
- BARTOCCINI F., *Roma nell'Ottocento Roma nell'Ottocento. Il tramonto della "città santa". Nascita di una Capitale*, Bologna, Istituto di studi romani, 1985.
- BELLUCCI N., *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.
- BELLUCCI N., TRENTI L. (CURR.), *Leopardi a Roma*, Milano, Electa, 1998.
- CAPO L., DI SIMONE M. R. (CURR.), *Storia della facoltà di lettere de La Sapienza*, Roma, Viella, 2000.
- CARANNANTE A., *Spigolature leopardiane*, in «Otto/Novecento», XVII (1993), pp. 90-113.
- CHIARINI G., *Della filosofia leopardiana. Dialogo*, Livorno, Tip. Di F. Vigo, 1870.
- Id., *Le due elegie di G. Leopardi*, in «La Domenica Letteraria», I, 43 (1882), pp. 1-2.
- Id., *Su gli autografi sconosciuti di Giacomo Leopardi*, in «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», XIX (1884), pp.124-135.
- Id., *Su «L'appressamento della morte» di Giacomo Leopardi*, in «Fanfulla della Domenica», II (1889), p. 2.
- Id., *L'amore nel Leopardi*, in «Rivista d'Italia», I, 6 (1898), pp. 209-226.
- Id., *Il primo amore e le elegie di Giacomo Leopardi*, Roma, Dante Alighieri, 1900.
- Id., *I tentativi drammatici di Giacomo Leopardi. Da documenti inediti*, Roma, Direzione della «Nuova antologia», 1904.
- Id., *Vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, Barbèra, 1909.
- CIMMINO A., *Cugnoni, Giuseppe*, in DBI, XXXI, 1985, pp. 338-342.
- COMITATO NAZIONALE UNIVERSITARIO LEOPARDIANO, *Per un'affermazione civile della gioventù italiana nell'Ateneo romano*, Roma, Tip. Legale, 1899.
- CUGNONI G., *Opere inedite di Giacomo Leopardi pubblicate sugli autografi recanatesi da Giuseppe Cugnoni*, 2 voll., Halle, Niemeyer, 1878-80.
- Id., *Vita di Luigi Maria Rezzi*, Imola, Galeati, 1879.
- Id., *Autografi sconosciuti di G. Leopardi*, in «Nuova Antologia», XIX, 8 (1884), pp. 569-589.
- Id., *Il pontefice Leone XIII e la Scuola Romana*, in «La scuola romana» IV, 4 (1886), pp. 73-76.
- Id., *Dopo quattordici anni commedia e controcommedia*, Roma, Tipografia dell'Unione cooperative editrice, 1898a.

- Id., *Questione leopardiana*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1898b.
- DE GREGORI G., BUTTÒ S., *Per una storia dei bibliotecari italiani del XX secolo. Dizionario bio-bibliografico 1900-1990*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 1999.
- DE LONGIS E., *Rezzi, Luigi Maria*, in DBI, LXXXVII, 2016, pp. 78-80.
- DE SIMONE F., SANTIEMMA A., *Catalogo del fondo leopardiano*, Biblioteca universitaria Alessandrina, Roma, Edizioni De Luca, 1998.
- DI SIMONE M. R., *Le origini della Facoltà di Lettere a Roma e gli Statuti del Collegio dei filologi*, in «Clio», XX, 1 (gennaio-marzo 1984), pp. 31-57.
- FAELLI E., *Leopardi all'indice*, in «Nuova Antologia», LXXI (1897), pp. 737-745.
- FORNACIARI R., *Poesie di Giacomo Leopardi scelte e commentate a uso delle scuole da Raffaello Fornaciari*, Firenze, Barbèra, 1891.
- GIUDICI P. E., *Storia della letteratura italiana. Seconda edizione*, Firenze, Le Monnier, 1855.
- GIULIANO A., *Giacomo Leopardi e la restaurazione*, Napoli, Accademia di archeologia lettere e belle Arti, 1994.
- INFELISE M., *I padroni dei libri. Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma, Laterza, 2014.
- LANDI P., *Bartolomeo Nardini censore di Giacomo Leopardi*, in «Otto/Novecento», XII, 3-4 (1988), pp. 5-23.
- EAD., *Leopardi e la «studiosa gioventù» dell'Ottocento (1822-1861)*, in «Otto/Novecento», XIII (marzo-aprile 1989), pp. 31-57.
- LEONARDI G., *Leopardismo*, Firenze, Sansoni, 1974.
- LEOPARDI G., *Puerili e abbozzi vari*, a cura di A. Donati, Bari, Laterza, 1924.
- Id., *Epistolario*, I, a cura di F. Moroncini, Firenze, Le Monnier, 1934.
- LEVI G. A., *Giacomo Leopardi a Roma nel 1822-25*, in «Civiltà Moderna», I (1929), pp. 644-667.
- MAZZANTINI G., MENGHINI M., *Bibliografia leopardiana*, Firenze, Olschki, 1931-1953.
- MAZZONI G., *L'Ottocento*, II, Milano, Vallardi, 1973.
- MONSAGRATI G., *Verso la ripresa: 1870-1900*, in Capo-Di Simone 2000, pp. 401-449.
- MONTANARI I., *Biografie degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de contemporanei compilata da Letterati italiani di ogni provincia e pubblicata a cura del professor Emilio De Tiplado*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1837.
- MORONCINI F., *Studio sul Leopardi filologico, con introduzione e appendice di varie cose inedite tratte dalla Biblioteca Nazionale di Firenze*, Napoli, A. Morano, 1891.
- MORONI A., *Nuovo Catalogo delle opere edite ed inedite dell'abate Francesco Cancellieri con un ragionamento su la vita e gli scritti del medesimo del conte Alessandro Moroni*, Roma, Tip. Artigianelli, 1881.
- PELLEGRINI P., *Sulle annotazioni all'Eusebio del 1818, scritte da Giacomo Leopardi nel 1819. Discorso*, s.l., s.e., s. d. [ma: dopo il 1844].
- PERI V., *Cozza Luzi, Giuseppe*, in DBI, XXX, 1984, pp. 547-551.
- PETRUCCI A., *Cultura ed erudizione a Roma fra 1860 e 1880*, in *Cent'anni di Roma Capitale*, in «Il Veltrò», XIV, 4-6 (1970), pp. 471-482.

- PETRUCCIANI A., *Tacchi, Ilario*, in *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo*, a cura di S. Buttò e A. Petrucciani, AIB, 12/08/2009, ultimo aggiornamento 12/05/2020, <https://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/tacchi.htm> (consultato il 14/07/2020).
- PICCO F., *Luigi Maria Rezzi maestro della «Scuola romana»*, Piacenza, Del Maino, 1917.
- RITA G., *Leopardi in Alessandrina (1907-1941)*, in De Simone-Santemma 1998, pp. 17-52.
- ID., *Le discipline umanistiche da Sisto V a Clemente XII*, in Capo-Di Simone 2000, pp. 245-304.
- SANTOVITO VICHI N., *Profilo di Attilio Nardecchia*, in *Almanacco dei bibliotecari italiani*, Roma, Palombi, 1962, p. 48.
- SOLIMANI D., *La filosofia di Giacomo Leopardi raccolta e disaminata*, Imola, Galeati, 1853.
- TIMPANARO S., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1981.
- TREVI E., ORLANDO L. (CURR.), *Questa città che non finisce mai. Lettere da Roma 1822-32*, Milano, 2014.
- VENTURI T., *Alcuni antenati di Monaldo Leopardi illustri per Cristiana pietà*, Città di Castello, Lapi, 1890.



# *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis.* La caduta dell'Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938)

Miriam Carcione

Formaggino da Modena / Editore in Roma / sopportò sorridendo / XVI anni di dominazione fascista / che lo aveva raso al suolo. / Ma quando ignobili penne [...] / iniziarono una campagna razzista, / sdegnato / si condannò a morte per alto tradimento, / sostituendosi al vero colpevole, / per stornare dalla sua Patria / amorosamente diletta / il danno e la vergogna. 27.VI.38<sup>1</sup>.

Con questo personale epitaffio Angelo Fortunato Formiggini, editore modenese ebreo, motivava la risoluta decisione di gettarsi dalla Torre di Modena, la Ghirlandina, il 29 novembre 1938. Un suicidio meditato, pianificato in tutti i suoi dettagli già dal 31 agosto di quell'*annus horribilis* durante un sopralluogo alla Torre, di cui aveva conservato con cura i biglietti di ingresso nel suo Archivio<sup>2</sup>, avendo posto in basso l'appunto: «studi preliminari»<sup>3</sup>. Prima vittima effettiva della svolta razzista in Italia, pagò con la vita il peso delle sue idee e, quando la sua dignità e la sua identità di italiano furono calpestate insieme ai suoi più alti ideali, ritenne la propria soppressione l'unica fine possibile. «Ad ogni uomo, indipendentemente dalla razza a cui appartenga e dalla fede che professi, deve essere riconosciuto il diritto alla vita e alla dignità umana»<sup>4</sup>, soleva ribadire nei suoi scritti. Un gesto disperato certo, ma al contempo lucido, consapevole, consumatosi nell'estremo proposito di un'*imitatio Christi*, affinché l'immolazione dell'uno potesse condurre alla salvezza dei molti: «a me non la gloria e men che meno gli altari,

---

<sup>1</sup> Formiggini 2009, p. 160. *L'Italia che scrive*, rassegna bibliografica mensile fondata da Formiggini a Roma nel 1918, verrà così abbreviata: ICS. I materiali d'archivio utilizzati verranno invece indicati con le seguenti sigle: AEF = Archivio Editoriale Formiggini; AFaF = Archivio della Famiglia Formiggini; ARF = Archivio delle Recensioni Formiggini. Si ringrazia la Biblioteca Universitaria Estense di Modena per la gentile accoglienza, e in particolare la dott.ssa Elisa Pederzoli per i preziosi consigli.

<sup>2</sup> Formiggini ha lasciato in eredità alla Biblioteca Universitaria Estense di Modena i suoi Archivi, i quali presentano tuttavia qualche aggiunta o modifica ad opera della moglie. Tommaso Gnoli, bibliotecario dell'Estense, li ricevette clandestinamente in seguito alla morte dell'editore, ma per tutelare i preziosi documenti dai sequestri fascisti ne dichiarò il possesso solo dopo il 1945. Cfr. Milano 1981, pp. 437-463.

<sup>3</sup> AFaF, cass. 23, n° 254, c. 18.

<sup>4</sup> Formiggini 2009, p. 52.

ma questo mio olocausto possa non essere vano»<sup>5</sup>. Eppure Formìgini non fu quel *pharmakós* che si era tenacemente prefissato di essere: la sua fine non fu che il primo atto di una tragedia immensamente più grande e dal suo sangue non sgorgarono né clamori né redenzioni, perché nessuno, o quasi, ne venne a conoscenza; osteggiato in vita e insabbiata dal Regime la sua morte, al sacrificio altro non seguì che una lunga *damnatio memoriae*.

Discendente da antichi gioiellieri degli Este, benché da un ramo di convertiti cristiani, fu scomodo agli ebrei perché assimilato e invisibile alle più ferventi frange cattoliche poiché simpatizzante di modernisti e dissidenti; fu presidente della sezione romana della *Corda Fratres*, associazione studentesca di stampo massonico e mirante alla «concorde unione di popoli diversi e lontani»<sup>6</sup>, ma si rivelò un convinto interventista in occasione del primo conflitto mondiale, tanto da arruolarsi prontamente il 24 maggio 1915, lasciando per i dipendenti della sua casa editrice un laconico biglietto: «Parto! Non posso dirvi nulla. Fate quello che potete!»<sup>7</sup>. Proclamò la cultura sempre scissa dalla politica, votandosi solamente al partito del libro, illudendosi di essere in tal modo fuori da qualsiasi condizionamento intellettuale: mai prese la tessera del Fascio «perché la tessera non dà ingegno a chi la possiede»<sup>8</sup>, mai firmò il manifesto antifascista di Croce «perché il mescolare il sapere con la politica è per noi cosa dilettevole»<sup>9</sup>. E di fatto è tanto più difficile inquadrare Formìgini quanto più si scarta il suo personaggio e si svelano le contraddizioni dell'uomo: fautore della libertà d'espressione e sostenitore di un'«Europa nuova» e di «un'umanità migliore e più fraterna»<sup>10</sup>, egli, ebreo, fu un allineato o, per lo meno, un ammiratore del Duce. In effetti il Fascismo, secondo Formìgini, «nelle sue prime manifestazioni, non negò affatto i diritti dell'uomo. Si annunciò come un ristabilimento energico dell'ordine sociale che era stato scosso»<sup>11</sup> dalla Grande Guerra, e per questo necessario. Fin sulla Ghirlandina,

<sup>5</sup> Ivi, p. 161.

<sup>6</sup> Per l'esperienza con la *Corda Fratres* si veda Mola 1999; Pederzoli 2019, pp. 31-51.

<sup>7</sup> L'aneddoto è narrato in Formìgini 1933, p. 23. Formìgini fu capitano del 64° Battaglione di Marcia nella Val Sabbia e prestò successivamente servizio presso l'Ufficio Disciplina del Ministero della Guerra.

<sup>8</sup> ICS, XI (1928), p. 300.

<sup>9</sup> ICS, VIII (1925), pp. 126-127.

<sup>10</sup> Formìgini 1923, p. 329.

<sup>11</sup> Formìgini 2009, p. 107.

probabilmente, ha continuato a guardare al Fascismo attraverso una sorta di lente distorta, adducendo la colpa della degenerata scelta mussoliniana del '38 alla nefasta influenza di Hitler e ai cattivi esecutori in patria: «Lui / Razzismo: / Caporetto del Fascismo. / Il Sommo Duce è diventato matto: / il '38 è un novello '24»<sup>12</sup>; follia quindi, non crudeltà. Concordando con Ernesto Milano, si può pertanto amaramente affermare che il nocciolo del problema formigginiano sia proprio questo: egli «non sa capire fino in fondo il fenomeno del fascismo, tanto è vero che i suoi strali si dirigono solo contro Gentile, cioè il pensiero, la filosofia, e non contro il fascismo, cioè la politica, il manganello»<sup>13</sup>. Si rivelò così una «vittima sacrificale perfetta: quella consenziente»<sup>14</sup>, poiché dappertutto, e per tutta la vita, non era stato in fondo mai «né carne, né pesce, o forse sì, era un pesce...ma fuor d'acqua»<sup>15</sup>.

Tutta la biografia di Formigini è una storia di censura, ecclesiastica, politica e, troppo spesso, di autocensura di tipo morale o moralistico; una storia di soprusi e di silenziamenti subiti o autoinflitti, ai quali egli reagì sempre con una fragorosa risata, burlandosi di tutto, persino della morte, in un'allegria danza macabra tra serio e faceto, leggerezza e dolore, perpetuata fin nell'ultima lettera alla moglie Emilia, scritta il giorno del suicidio: «viaggio triste ieri per avverti lasciata per sempre [...] ma ieri sera tanto di cotoletta con tartufi e di lambrusco»<sup>16</sup>. Anch'egli come Giordano Bruno dunque, vittima in *tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. La tentacolare attività di editore, il grande impegno da operatore culturale, la sfacciataggine mista a *pruderie* da scrittore, l'«eclettismo culturale fiduciosamente perseguito»<sup>17</sup> e la «mancanza di un netto orientamento politico»<sup>18</sup> sono tutti i prodromi della silenziosa persecuzione degli anni Trenta da parte del Regime, che non sfociò mai in un attacco diretto ma venne attuata paralizzando lentamente ogni iniziativa dell'intellettuale modenese; è necessario allora ripercorrere alcune tappe salienti della sua vita per comprendere il senso più intimo del sacrificio e della caduta dell'Angelo Fortunato.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 162-163.

<sup>13</sup> Milano 1987, p. 73. Cfr. ICS, VII (1924), pp. 142-143.

<sup>14</sup> Pederzoli 2019, p. 428.

<sup>15</sup> Formigini 1933, p. 33. La frase si riferisce a *Simpaticissima*, impresa editoriale formigginiana che, a causa della particolare impostazione, non si poteva considerare né una rivista, né tanto meno un libro, e pertanto risultava invendibile.

<sup>16</sup> Formigini 1945, p. 138.

<sup>17</sup> Turi 1980, p. 179.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

«Un bel mattino di maggio, nel 1908 [...] non ero più uno studioso, ero diventato un editore»<sup>19</sup>: è questo l'anno che sancisce l'ingresso di Formiggini nel panorama culturale del tempo, tramite l'organizzazione di una grande Festa Mutino-Bononiense in onore del poeta eroicomico modenese, Alessandro Tassoni; in seguito alla Festa, difatti, vennero pubblicate le sue prime edizioni, *La Secchia rapita*, con prefazione di Olindo Guerrini, e una *Miscellanea tassoniana*, con prefazione di Giovanni Pascoli. Sebbene potesse contare su un appassionato gruppo di sostenitori, tra cui un convinto Pascoli, l'evento, sin dal suo lancio, venne tacciato di anticlericalismo e accusato di essere una manovra massonica. Tali diffamazioni provocarono rifiuti alla partecipazione e defezioni di un certo calibro, tra cui quella di Venceslao Santi, segretario della Deputazione di Storia patria nelle province modenesi<sup>20</sup>. Stabilitosi dapprima a Genova e poi, dal 1916, a Roma, città d'origine di sua moglie Emilia Santamaria, Formiggini avviò qui la sua carriera di editore, tanto peculiare e inconfondibile, basata su una gestione personale dell'azienda. I suoi prodotti editoriali, particolarmente curati nella grafica, nascevano con l'unico scopo di diffondere cultura e garantire libertà di pensiero e d'espressione: *Amor et labor vitast, Risus quoque vitast* annunciano i motti caratterizzanti i suoi *ex libris*. Iniziarono quindi a vedere la luce «le collane, i battaglioni, le squadre di libri»<sup>21</sup>, da lui tanto amati e preferiti alle pubblicazioni singole: tra le più importanti, la sua prima creatura, la *Biblioteca di Filosofia e di Pedagogia* (1908-1920); i *Profili* (1909-1938), che tratteggiavano ritratti dei più grandi personaggi di tutti i tempi; i *Classici del ridere* (1913-1938), «la cosa più 'seria' che mi sia finora riuscito di fare»<sup>22</sup>; le *Apologie* (1923-1928) di «tutte le fedi esaltate da credenti»<sup>23</sup>, tentativo di «armonizzazione della vita umana»<sup>24</sup>; le *Medaglie* (1924-1929), dedicate ad illustri contemporanei, e le *Polemiche* (1926-1928), riguardanti i grandi dibattiti ideologici, tra le quali spiccavano le *Battaglie giornalistiche* di Benito Mussolini, a cura di Alberto Malatesta (1927), con delle pagine scelte di interventi tenuti dal 1918 al 1922, di cui Mussolini rivide personalmente le bozze ed

<sup>19</sup> Formiggini 1928, p. 5.

<sup>20</sup> Cfr. Bai-Bonazzi-Marchiori 2008; Pederzoli 2019, pp. 55-57.

<sup>21</sup> AEF, fasc. "Giulio Bertoni", 13 luglio 1928, c. 1.

<sup>22</sup> Formiggini 1923, p. 330.

<sup>23</sup> Formiggini 1933, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

espunse un articolo<sup>25</sup>. In questa variegata produzione, per ovvi motivi di ordine morale o religioso, i *Classici del ridere* e le *Apologie* risultarono le collane più problematiche da gestire.

La mia collezione [I Classici del Ridere], a dir vero, ha intenti più universalistici che nazionali: io ho voluto studiare e raccogliere i monumenti più insigni della giocondità delle più insigni letterature per un mio vecchio pazzo sogno, [...] che cioè un giorno o l'altro l'umanità più saggia e più giusta impari a ridere insieme tutta quanta<sup>26</sup>.

Così proclamava Formìggini in una *Lettera ai combattenti* (1916) poco dopo essersi congedato dal fronte per malattia e dopo aver inviato ai soldati alcune casse di libri al fine di allietare un poco le loro giornate. L'ironia e il riuso dei classici furono i mezzi prediletti di Formìggini per diffondere in tutta sicurezza le proprie opere, dimostrandosi strumenti eccezionali per eludere qualsiasi forma di controllo poiché, tanto «la patina della lingua»<sup>27</sup>, quanto il riso, fungevano «mirabilmente da foglia di fico»<sup>28</sup>. Il caso più rilevante al riguardo è la libera traduzione che Concetto Marchesi fa delle *Favole* di Esopo (1930), definite nella prefazione da Formìggini favole pericolose e rivoluzionarie, scagliate contro le iniquità dei potenti. I tiranni, simili in ogni tempo e presenti in ogni dove, vengono derisi e smascherati con dissacrante sarcasmo, ma «non ci sarà niente da ridere»<sup>29</sup>, assicura l'intellettuale comunista in una lettera all'editore, «perché siamo nel mondo fantastico delle bestie»<sup>30</sup>. Le prefazioni che Formìggini scrive per i volumi della sua collana vengono utilizzate come manifesti per motivare o giustificare le scelte editoriali; ad esempio, il testo con cui apre un irriverente *Satyricon* nel 1912 afferma: «il concetto dell'osceno è assolutamente relativo: il documento storico, specie se espresso in forma d'arte, non è mai osceno»<sup>31</sup>. Prosegue poi nel tracciare la differenza tra uno scritto

<sup>25</sup> Cfr. Mattioli-Serra 1980; Al Kalak 2019, pp. 136-137.

<sup>26</sup> Formìggini 1916, p. 7. Di recente è stata pubblicata una nuova trascrizione integrale della *Lettera ai combattenti* ad opera di M. Ricci, in Manelli-Romagnoli-Martinelli Braglia 2015, pp. 120-123.

<sup>27</sup> AEF, fasc. "Andrea Sorrentino", 6 febbraio 1928, c. 1.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> AEF, fasc. "Concetto Marchesi", 4 gennaio 1929, c. 1.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Formìggini 1912, p. XII.

«porcografico» o «pornografico» e uno «afrodisiaco»<sup>32</sup>: nei primi due casi, sebbene con diverso grado di volgarità, un libro può essere considerato comico, mentre il terzo risulta essere solamente un «contagio malefico»<sup>33</sup>, che induce alla depravazione. Pertanto, conclude l'editore, «il Satyricon ha, sì, parecchie pagine porcografiche, ma non pornografiche o almeno non certo afrodisiache»<sup>34</sup>. Tuttavia, malgrado mostri una certa tenacia nel difendere qualche peccatuccio di licenziosità o di scurrilità dei suoi lavori, Formiggini in realtà sottopone i titoli a un severo vaglio e, spesso, è mosso da uno schiacciante meccanismo di autocensura: non a caso, l'amico Ferdinando Palazzi sin dal 1913 lo chiamava con toni di scherzoso rimprovero «editore moralista»<sup>35</sup>, oppure «famigerato puritano»<sup>36</sup>. Il modenese, infatti, rifiutò la pubblicazione di molte opere, tra cui i *Ragionamenti* dell'Aretino su proposta di Giuseppe Lipparini, motivando la propria decisione in tal modo: «tu sai che se tra amici non mi dispiace l'allegro turpiloquio, come editore sono di una castigatezza a me stesso fastidiosa»<sup>37</sup>. Che le sue remore non fossero prive di fondamento, lo dimostra la vicenda editoriale della licenziosa *Ninetta del Verzee*, opera poetica in dialetto milanese che narra la storia, tanto triste quanto sconcia, di una ragazza costretta a prostituirsi a seguito di un amore finito male, contenuta nell'*Antologia* di Carlo Porta e curata nel 1913, per i tipi di Formiggini, da Attilio Momigliano. Additata subito «di pornografia e d'immoralità»<sup>38</sup> da numerosi giornali, tra cui *Letture*, il foglio cattolico di Milano, ricevette ben presto una denuncia anonima da «persona influente»<sup>39</sup> di Modena per «oltraggio al pudore»<sup>40</sup>, tanto che autore, editore e tipografo rischiarono tre mesi di reclusione. Vennero ritirate subito le copie dai librai – come riportato in una lettera a Momigliano del 24 settembre 1913 – e, nella seconda edizione del 1923, Formiggini deciderà di eliminare del tutto la *Ninetta*.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> AEF, fasc. "Fernando Palazzi", 26 giugno 1913, c.1.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> AEF, fasc. "Giuseppe Lipparini", 13 gennaio 1913, c.1.

<sup>38</sup> Cfr. Guicciardi 1981, pp. 248-251.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

La collana delle *Apologie*, invece, era nata proprio nel 1923 con l'intento di «educare al rispetto delle altrui convinzioni religiose»<sup>41</sup> e di fungere da volano per chiunque avesse voluto approfondire la conoscenza delle diverse confessioni: dunque, «l'umanità che nei Classici ride, nelle Apologie crede»<sup>42</sup>. Formiggini aveva seguito appassionatamente il fiorire degli studi storico-religiosi nei primi anni del secolo e, in particolare, nutriva simpatie per la corrente modernista, condannata dal Sant'Uffizio nel 1907 mediante l'enciclica *Pascendi* di Pio X. Sebbene la serie delle *Apologie* risulti essere la prima collezione italiana interamente tradotta all'estero<sup>43</sup>, accanto ai molti sostenitori, trovò anche feroci detrattori: l'iniziativa editoriale formigginiiana venne giudicata provocatoria e non ortodossa da «L'Osservatore romano». Appena dopo il lancio, il giornale del Vaticano si esprime così: «un editore, Formiggini, ha avuto la peregrina idea di pubblicare l'apologia di tutte le religioni [...] fatica non lieve: ma la più difficile apologia deve essere quella... del Formigginismo»<sup>44</sup>. Prontamente l'editore rispose, nel novembre del 1923, con l'*Apologia del Formigginismo*, rendendo chiari i suoi propositi: «a me basta che siano ritenuti ortodossi i singoli volumi apologetici in rapporto alle competenti autorità delle singole religioni»<sup>45</sup>, e i suoi auspici: «io mi auguro di vedere l'umanità ritornare alla religione, da cui sembrava essersi estraniata, per un sentimento d'amore e non per un sentimento d'odio»<sup>46</sup>. Eppure ciò non valse a Formiggini l'approvazione ecclesiastica: difatti, il primo novembre 1924, su «La Civiltà Cattolica» si pubblicava l'articolo *Apologie del razionalismo miscredente*, in cui le *Apologie* formigginiiane erano duramente bollate come «un'unica e sola apologia, l'apologia del razionalismo, cioè dell'eresia di tutti i tempi»<sup>47</sup>. La diffidenza della Chiesa nei confronti di Formiggini, inoltre, era alimentata dalla massiccia interferenza di Ernesto Buonaiuti nelle sue attività culturali. In effetti, pur

---

<sup>41</sup> ICS, VI (1923), p. 213.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Da Formiggini definita tale negli spazi pubblicitari dedicati alle sue collane e inseriti alla fine dei suoi testi. Per la traduzione della collana all'estero cfr. Pederzoli 2019, pp. 245-265.

<sup>44</sup> L'articolo era apparso su «L'Osservatore romano» il 12 ottobre 1913. Cfr. Fava 2004, pp. 112-113.

<sup>45</sup> ICS, VI (1923), pp. 196-197.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> ARF, cart. 128. Cfr. Pederzoli 2019, p. 254, n. 197.

essendo stato estromesso da ogni incarico ecclesiastico a seguito della pubblicazione delle *Lettere di un prete modernista* (1908), Buonaiuti risulta essere una delle penne più gradite all'editore di Modena<sup>48</sup>: per i tipi di Formiggini aveva scritto un *Sant'Agostino* (1917), condannato dal Sant'Uffizio e messo all'Indice il 27 novembre 1918, un *Gesù il Cristo* (1926), specchio della polemica con Padre Agostino Gemelli<sup>49</sup>, e l'osteggiata *Apologia del Cattolicesimo* (1923). L'opera riportava, quasi per intero e con le stesse parole, l'articolo su san Paolo che già nel 1921 era valso a Buonaiuti la sospensione *a divinis*<sup>50</sup>; venne pertanto epurata da due esaminatori della Curia, l'abate Fofi e Monsignor Angelo Mercati, dopo aver ricevuto inizialmente l'*imprimatur* ecclesiastico. Nonostante il vaglio subito però, l'*Apologia* incorse ugualmente nelle diffidenze del Sant'Uffizio: il libro, con l'aggravante di essere collocato all'interno della malvista collana formigginiiana, venne condannato, e gli articoli pubblicati dall'editore in difesa del prete modernista non sortirono alcun effetto<sup>51</sup>. Tutte le opere di Buonaiuti poi, in seguito alla scomunica del 1924, vennero poste all'Indice.

Mentre assisteva alle turbolente vicissitudini dei *Classici del ridere* e delle *Apologie*, Formiggini si prodigava parimenti nella pubblicazione di quelle che saranno da lui stesso considerate le più felici imprese editoriali, ovvero le opere biobibliografiche. L'*Italia che scrive* (1918-1938), detta ICS, «il mio felice organo di battaglia e di propaganda libraria»<sup>52</sup>, era una rivista che raccoglieva articoli di varia natura, recensioni o rassegne bibliografiche, mentre il *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi* (1928-1936), considerata dall'editore la migliore delle sue iniziative, forniva un repertorio, quanto più aggiornato e accurato possibile, dei protagonisti del panorama culturale nazionale contemporaneo. A supporto di tali

<sup>48</sup> Cfr. Cerrato 1984.

<sup>49</sup> AEF, fasc. "Ernesto Buonaiuti", s.d., c. 55.

<sup>50</sup> E. Buonaiuti, *Le esperienze fondamentali di Paolo*, in «Religio», II (1920), pp. 106-12. In questo articolo Buonaiuti fu accusato di negare la presenza reale del Cristo nell'Eucaristia e, perciò, venne sospeso *a divinis* dal Sant'Uffizio. Cfr. *Acta Apostolicae Sedis*, XIII (1921), p. 42.

<sup>51</sup> ICS, XVI (1924), p. 159. Formiggini pubblicò in difesa di Buonaiuti anche *A rapporto con il papa* in ICS, VI (1923), pp. 213-214. Nel maldestro tentativo di dimostrare l'innocenza di Buonaiuti, Formiggini arrivò addirittura ad agire contro sé stesso, ponendo in appendice una lettera del prete modernista in cui l'editore veniva accusato di non aver specificato che l'*Apologia del Cristianesimo* sarebbe stata inserita in una collana di Apologie religiose.

<sup>52</sup> Formiggini 1933, p. 26.

strumenti, Formìggini inaugurò anche dei luoghi di diffusione libraria, come la *Biblioteca Circolante Formìggini* (1922-1934)<sup>53</sup> e *La Casa del ridere* (1918-1938) e ancor più rilevante fu l'impegno profuso nella creazione di istituti volti a «fare una propaganda del nostro pensiero nazionale fra i popoli civili, ciò non con intenti imperialistici ma solo col proposito di mostrarci meritevoli della simpatia e del rispetto di tutti i popoli»<sup>54</sup>. Tuttavia, sarà proprio l'attività di promotore culturale da lui svolta ad attirare maggiormente le attenzioni del nascente Regime. L'Istituto per la Propaganda della Cultura Italiana, fondato da Formìggini nel marzo del 1921, si proponeva di divulgare la cultura nazionale all'estero tramite la rivista *ICS* e la messa in pratica di altri progetti, tra cui la produzione di *Guide bibliografiche* e la realizzazione di una *Grande Enciclopedia Italica*. «Noi abbiamo fede di riuscire in pochi anni a far pervenire a tutte le biblioteche del mondo, a tutte le scuole, a tutti i circoli di lettura le nostre Guide bibliografiche tradotte nelle lingue dei singoli paesi»<sup>55</sup>, dichiarava Formìggini nella *Lettera* inviata al Direttore della rivista «Nuova Antologia» allo scopo di sponsorizzare il proprio progetto. Per ottenere appoggi da parte del governo poi, nel novembre 1921 acconsentì all'elevazione del suo Istituto a ente morale e al renderlo la Fondazione Leonardo, con presidenza di Giovanni Gentile e di Amedeo Giannini, delegati del Ministero della Pubblica Istruzione e degli Esteri: saranno queste le basi che permetteranno a Gentile la cosiddetta «marcia sulla Leonardo»<sup>56</sup>. Nella seduta del 21 febbraio 1923, perciò, Gentile espulse Formìggini e il suo Consiglio Direttivo dalla Fondazione con accusa di malamministrazione, appropriandosi di fatto dell'ente. Dopo il ratto della Leonardo, a Formìggini restò solo l'*ICS*, e nel 1925 la Fondazione fu assorbita dall'Istituto Nazionale Fascista di Cultura. L'esproprio fu un'abile mossa del futuro Ministro dell'Istruzione al fine di perseguire una politica culturale di stampo imperialistico: la tirannide dottrinale auspicata da Gentile era di ben altra natura rispetto allo scambio tra popoli proclamato da Formìggini; si andava pertanto realizzando un accentramento degli enti culturali, con conseguente soppressione di qualsiasi istituto che non fosse diretto dal governo fascista. Allo smacco

<sup>53</sup> Cfr. Venturi 1981; Ponzani 2017, pp. 103-125.

<sup>54</sup> AEF, fasc. "Istituto per la propaganda della cultura italiana", c. 37.

<sup>55</sup> Formìggini 1919, estratto da «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CCLXXXVII (I dicembre 1919), pp. 1-4.

<sup>56</sup> Espressione mutuata dal pamphlet satirico di Formìggini sulla scorta del titolo: *La Ficozza Filosofica del fascismo e la Marcia sulla Leonardo*.

Formìggini rispose allora con uno scritto satirico di veemente polemica antigentiliana, ossia *La Ficozza Filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo* (1923), frutto di uno «sfogo illuminato dall'umorismo, ispirato dalla marcia attualista fascista sul mio Istituto di cultura»<sup>57</sup>. Il filosofo attualista viene presentato infatti come «una tegola caduta sul capo del fascismo, o, per meglio dire, è la ficozza, ἡ ἐγχύμωσις, prodotta dalla tegola»<sup>58</sup>. Seppur considerato «uno dei primi e più caustici *pamphlets* contro il fascismo»<sup>59</sup>, *La Ficozza* non ebbe nei fatti quella risonanza che Formìggini auspicava, né si rivelò veramente pericolosa per il Regime a causa di quella scissione della politica dalla cultura che il suo autore si ostinava a ribadire. Appropriandosi dell'ente, però, Gentile ottenne anche tutti i progetti in cantiere, tra i quali il più rilevante era di certo la *Grande Enciclopedia Italiana*, nata da un'idea di Ferdinando Martini e nel 1922 affidata a Formìggini. Per attuare il poderoso lavoro<sup>60</sup>, l'editore aveva da subito istituito un Consorzio Italiano di Editori e Librai (C.I.E.L., avente come *ex libris* un cielo stellato), così da ottenere finanziamenti e collaboratori: fino al 20 febbraio del 1923, infatti, sono conservate nell'Archivio circolari di Formìggini riguardanti il debutto dell'impresa e testimonianze di adesioni all'iniziativa da parte di importanti editori. Ciononostante, nel 1925 Gentile decise di affidare la *Grande Enciclopedia* a Giovanni Treccani<sup>61</sup>. Formìggini, profondamente ferito, scrisse invano contro il filosofo attualista parole avvelenate sull'ICS: «è noto che avevo studiato il piano di una Grande Enciclopedia Italiana e che altri sta realizzando con grande abbondanza di mezzi quello che era stato il mio proposito»<sup>62</sup>. Sebbene con poche risorse, l'editore modenese in un primo momento tentò ancora di realizzare un' *Enciclopedia delle Enciclopedie*, ma dovette ben presto rassegnarsi all'idea che quell'impresa gloriosa e titanica fosse ormai naufragata<sup>63</sup>.

<sup>57</sup> Formìggini 1951, p. 43.

<sup>58</sup> Formìggini 1923, p. 178.

<sup>59</sup> De Felice 1988, p. 487.

<sup>60</sup> Il progetto iniziale prevedeva 18 volumi, divisi per argomento e corredati di un dizionario sintetico.

<sup>61</sup> Cfr. s. a., *Enciclopedia Italiana Treccani. Idea esecuzione compimento*, Roma, Treccani, 1939.

<sup>62</sup> ICS, VI (1925), p. 206.

<sup>63</sup> Riuscì a pubblicare solamente due numeri: G. Fumagalli, *Economia domestica, turismo, sport, giuochi e passatempi*, Roma, A.F. Formìggini Ed., 1930; E. Santamaria Formìggini, *Pedagogia*, Roma, A.F. Formìggini Ed., 1931.

Dall'inizio degli anni Trenta l'inasprimento della politica fascista fu per Formìgini come un veleno lento, che, prima dell'amara presa di coscienza, bevve a piccole dosi quasi senza rendersene conto. Clamorosa fu la sfortunata sorte delle *Medaglie*, che i librai cominciarono a boicottare strenuamente poiché piccolissime, di circa 11 cm, e dunque, si diceva, andassero «a ruba»<sup>64</sup>, ossia che venissero rubate; in realtà, essi si rifiutavano di venderle perché trattavano di personaggi coevi, pericolosamente compromettenti. Scritte per la maggior parte tra il '24 e il '25, in quei momenti convulsi susseguiti all'omicidio Matteotti, alcune di loro vennero fatte sparire dalle librerie e addirittura cancellate dai cataloghi. Ciò accadde ad esempio al *Luigi Albertini* dell'antiborghese Corrado Alvaro, al *Vittorio Emanuele III* di Antonio Giuseppe Andriulli, fortemente antimonarchico, o al *Luigi Sturzo*, dell'antifascista Mario Ferrara. Alla fine del 1931, comunque, le pressioni del Regime costrinsero Formìgini a rendere l'azienda una Società Anonima per azioni e, molto presto, si trovò costretto ad affidare la co-direzione dell'ICS a Giuseppe Zucca. «L'ICS è sempre stata un giornale libertario e tale si manterrà ancora e sempre. Niente paura: di una sola libertà l'ICS è stata e sarà banditrice; cioè della libertà nell'arte e nella dottrina»<sup>65</sup>, scriveva fiero nel 1926. Dal 1931, invece, una volta persa la gestione diretta della azienda, fu costretto a vedere le sue creature mutare drasticamente: molte più firme fasciste tra le loro fila, non più battaglioni di libri con pretesa d'arte, ma singole pubblicazioni sempre più diradate e allineate, di scarsa qualità<sup>66</sup>. Esempi significativi dell'invasione fascista nella casa editrice Formìgini furono il *Calligola ar lago de Nemi* (1931) di Giggi Pizzirani, testo di compiacenza al Regime nella smodata esaltazione del nuovo impero del Duce, la *Notte d'Amore* (1933) di Gastone del Frate, un connubio di stereotipi di genere e antisemitismo, e *La missione dell'Europa in Africa* (1936) di Rosetta Pittaluga, documento di esplicita propaganda imperialistica con risvolti razzisti. In seguito alla circolare del 3 aprile 1934 era poi avvenuto un cambiamento significativo nel controllo sull'editoria da parte del governo. Veniva permessa ora la libera stampa di tutti i testi; tuttavia, per procedere alla diffusione, bisognava sottoporli al vaglio del Ministero della Cultura Popolare: «tutti gli editori o stampatori [...] dovranno prima di metterli

---

<sup>64</sup> Formìgini 1951, p. 121.

<sup>65</sup> ICS, IX (1926), p. 1.

<sup>66</sup> Per le vicende dell'ICS cfr. Tortorelli 1996.

in vendita aut comunque effettuare diffusione, presentare tre copie di ciascuna pubblicazione alla prefettura»<sup>67</sup>. Se ritenute non conformi, le opere sarebbero state sequestrate: il provvedimento aveva alimentato, inevitabilmente, il fenomeno dell'autocensura preventiva. Nel 1934, dunque, la situazione finanziaria della casa editrice Formiggini era divenuta disastrosa e incontrollabile. Non riuscendo a sostenere più le attività editoriali soltanto con il suo patrimonio, in seguito al crollo delle azioni, l'editore fu costretto a rimborsare di tasca propria gli azionisti della Società Anonima, a dare la Biblioteca in affitto a un amico per pochi soldi e a vendere la casa di Collegara, in provincia di Modena. In questi anni dolenti, due sono gli esempi più eclatanti di censura editoriale attuata dal Regime sull'attività di Formiggini; si tratta di due testi, uno sotto il segno di Marte, l'altro sotto quello di Venere, uno per la guerra, uno per l'amore.

Angelo Della Masea, bibliotecario di Orvieto, scrive *A braccetto con Marte*, un'opera che, nonostante sia totalmente allineata all'ideologia fascista, viene accusata dal Censore incaricato dall'Organo di Stampa del Governo di promulgare idee antiaustriache. Nella lettera del primo maggio 1936 Formiggini si sfoga così:

Caro della Masea NON NE POSSO PIÙ! / Da alcuni anni qualunque cosa io dica, faccia o pensi è uno sproposito e tutto mi va a rotoli. / [...] Io non ho avuto nessuna comunicazione ufficiale: è venuta la questura a chiedere notizie di te, ma la censura non mi ha detto nulla. / Per fare le cose per bene, se la sentenza è quella che mi comunichi bisognerebbe ricomporre tutto il libro [...] Ma come colmare i vuoti? È primaverile credere che si possa mettere uno spazio bianco con scritto CENSURATO come si faceva ai tempi di Nitti. La censura c'è ma non si deve dire e non deve apparire che ci sia. Cominci a capire?<sup>68</sup>

Nell'Archivio Editoriale sono poi conservate delle carte su cui si possono leggere le espunzioni imposte dal censore, addirittura le righe e le pagine. E quando riuscirà ad ottenere il nullaosta, *A braccetto con Marte*, a causa dei tagli subiti, risulterà talmente lacunoso che non se ne capirà più il senso, ma Della Masea potrà felicemente esclamare, rivolgendosi agli altri bibliotecari d'Italia: «Caro collega, perdonami:

<sup>67</sup> Per la questione censura, editoria e autori ebrei cfr. Fabre 1998 e 2018.

<sup>68</sup> AEF, fasc. "A. Della Masea", 18 maggio 1936 c. 22; c. 24. Sul *recto* della c. 24 è scritto: «P. 143 pagina intera / p. 144 le prime 9 righe p. 177 12-21 righe p. 246 ultime 6 righe p. 247 le prime 4 righe».

ho pubblicato un altro libro! “A braccetto con Marte” è un volume che può stare nella biblioteca da te diretta, perché essenzialmente patriottico e fascista»<sup>69</sup>.

Di contro, lo scritto ispirato da Venere è *Le Dame Galanti* di Brantôme, diviso in tre volumi, tradotto da Alberto Savinio (1937). Iniziata dieci anni prima e terminata solo dopo una lunga diatriba con il traduttore, l'opera, accusata di licenziosità e oltraggio alla morale, viene ritirata dal commercio per ordine del Ministero della Cultura Popolare il 15 febbraio 1938, con la seguente richiesta: «si fa presente l'opportunità che codesta Casa Editrice provveda al ritiro dal commercio dell'opera 'Le Dame Galanti' di Brantôme. Le copie della pubblicazione passate in antiquariato, dovrebbero essere tenute in deposito presso codesta Sede per essere cedute soltanto dietro esplicite richieste di acquisto»<sup>70</sup>. Formiggini aveva già pubblicato in piccola tiratura l'opera e nel terzo volume appone quindi una *Nota di Commiato*: «impressionati dall'autorevole rimprovero e dopo aver ritirata l'opera dalle librerie, abbbiam voluto rileggerla. [...] Quello che nel Brantôme dispiace è quello che passa il segno, che è sporco o (più brevemente e più esattamente) porco; ciò che è porcografico insomma»<sup>71</sup>. L'editore modenese, ormai sfianato, sembra qui sconfessare quella libertà di scelte editoriali professata sin dal 1912 nella sua Prefazione-manifesto al *Satyricon*.

Nel frattempo, erano iniziate le denunce dell'infiltrazione ebraica letteraria: sotto questa stella nefasta si apriva il 1938, con una prima lista di 355 nomi di scrittori ebrei che gli editori stessi avrebbero dovuto denunciare al Ministero qualora presenti nei propri cataloghi. E a questa lista, il 14 luglio 1938, seguiva la pubblicazione del Manifesto della razza, che rappresentò per Formiggini l'apice dello shock. Poco dopo, fu il turno della Circolare 19230<sup>72</sup>, per cui bisognava comunicare entro il 20 settembre la presenza di ebrei tra il personale delle case editrici, con eventuale cambio del nominativo dell'azienda se ebraico. Formiggini dichiarò tempestivamente, con acredine, di essere l'unico ebreo nella sua casa editrice<sup>73</sup>: venne costretto così alle dimissioni e al cambio

<sup>69</sup> AEF, fasc. “Circolari 1936-1937”, c. 227.

<sup>70</sup> AEF, fasc. “Ministero della Cultura Popolare”, 15 febbraio 1938, c.1.

<sup>71</sup> Formiggini 1938.

<sup>72</sup> Per la documentazione relativa alle circolari del settembre 1938 si veda AEF, fasc. “Ministero della Cultura Popolare”.

<sup>73</sup> AEF, fasc. “Cambio di nominativo della casa editrice”, 17 settembre 1938, c. 4.

del nome dell'azienda in Edizioni dell'I.C.S., perdendo lavoro, soldi, ruolo, identità. Eppure, la più tragica ironia della sorte per Formìgini, colui che aveva speso tutta la vita nella costruzione di una pace fraterna tra uomini, si consumò altrove. Le sue creature editoriali, le sue riviste biobibliografiche, non solo vennero fagocitate dal Regime, ma ne divennero uno strumento chiave: con ogni probabilità, esse furono usate per prelevare informazioni e nomi, e stilare il primo elenco di proscrizione degli ebrei.

Il *Chi è?*, redatto «secondo le istruzioni avute dal Ministero per la Stampa e Propaganda»<sup>74</sup> nel 1936, in particolare, era un testo di fiducia del governo. In un taccuino di Dino Alfieri è stato ritrovato una sorta di brogliaccio, datato al 12-13 settembre 1938, su cui si leggono idee riguardanti i provvedimenti razziali; il foglio 15 r. reca scritto a mano: «Ma chi è (formìgini)/100 nomi»<sup>75</sup>. Non è azzardato quindi credere che l'opera formìgginiana fu fonte indiretta e preziosa «per ottenere notizie biografiche su personalità italiane che non è facile procurarsi»<sup>76</sup>. Avendo da sempre difeso la libertà delle proprie opere e temendo eventuali strumentalizzazioni politiche, si può ipotizzare, pertanto, che lo stesso sospetto sia sorto nella mente di Formìgini durante i suoi ultimi mesi di vita, e ciò potrebbe spiegare il motivo per cui non ci sono giunti documenti alcuni riguardanti la parte gestionale della Biblioteca. Avendo egli conservato con acribia una memoria storica di sé e delle sue attività, è difficile pensare a una noncuranza o ad una disattenzione, ma si può supporre che fece sparire i registri di iscrizione o di prestito intenzionalmente, per non rischiare di fornire ulteriori informazioni utili alla campagna razzista, più di quanto non avesse già fatto<sup>77</sup>.

Nel luglio del 1938, allora, Formìgini iniziò a pianificare meticolosamente il proprio suicidio e a preparare il testamento per la donazione dei suoi Archivi alla Biblioteca Estense e, nel frattempo, si dedicava alla stesura di lettere, saggi, poesie e diversi commiati. Persino il suo ultimo testo edito, un'*Apologia del Cattolicesimo*, questa volta a firma di Leone Tondelli, fu fortemente censurato: il testo fu sottoposto a un'epurazione

<sup>74</sup> AEF, fasc. "Benito Mussolini", 20 ottobre 1936, c. 22.

<sup>75</sup> Archivio di Stato, DG, Gab. 12, fasc. "Razzismo".

<sup>76</sup> Archivio di Stato, DGSE, b. 40, fascicolo senza intestazione. Cfr. Fabre 1998, p. 153.

<sup>77</sup> Cfr. Fabre 1998, pp. 149-155; Ponzani 2017, pp. 13-14.

sostanziosa<sup>78</sup> nel novembre 1938, pur ricevendo l'*imprimatur*. Al contrario, la *Nota* scritta da Formiggini fu rifiutata dal Censore civile incaricato, Nicola Turchi, e stampata solamente postuma; allo stesso modo fu vietata la pubblicazione su riviste e collane di ogni commiato da lui predisposto. Il 29 novembre, dunque, costretto al silenzio, Formiggini morì suicida gettandosi dalla Torre Ghirlandina di Modena.

Alla sua morte, tutto ciò che seguì fu ancora e solo censura. Il Regime impose il silenzio stampa e diffuse false notizie: nel nullaosta alla rimozione del cadavere<sup>79</sup> si scrisse che si trattava di uno sconosciuto benché Formiggini avesse in tasca i documenti, e sulle riviste si sparse la voce che il fondatore dell'impresa editoriale avesse lasciato la sua attività «per ritirarsi nell'ombra in condizioni di salute non buone»<sup>80</sup>. La moglie Emilia ricevette l'obbligo di trasmettere il necrologio in busta chiusa e le fu vietata la diffusione se non tra pochi intimi. Solo la stampa estera diede esplicito annuncio della sua morte, come ad esempio il giornale «Giustizia e libertà» in un sentito comunicato del 9 dicembre 1938:

Molti italiani d'Italia, costretti purtroppo a mantenere l'incognito, amici e ammiratori di Angelo Fortunato Formiggini Maestro Editore annunciano, straziati ma fieri, il Suo sublime sacrificio. Questo annuncio non ha potuto comparire sui giornali italiani, ove le leggi razziste impediscono persino di dar notizia dei decessi degli ebrei<sup>81</sup>.

Fu ordinato di svolgere i funerali di notte e, solo dopo pressanti richieste, la moglie riuscì a farli spostare alle prime ore del giorno; durante la celebrazione erano presenti più poliziotti che amici e il rito si concluse con l'arresto di diversi partecipanti. Si dovette aspettare la fine della guerra per poter permettere ancora a Formiggini di parlare: solo nel 1945 la moglie Emilia riuscirà a pubblicare i suoi ultimi scritti, con il titolo *Parole in libertà*, poiché a questi «il Ministero della Cultura Popolare, sotto la settaria guida di Alfieri e di Alessandro Pavolini, pose il veto alla pubblicazione: 'il nome di Formiggini deve essere dimenticato'. E forse la loro speranza è stata in gran parte esaudita»<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> AEF, fasc. "Leone Tondelli", 18 ottobre 1938, c. 1; 19 novembre 1938, c. 1.

<sup>79</sup> AFaF, cass 22, n° 252. Cfr. Milano 1981, p. 452.

<sup>80</sup> AFaF, cass. 23, n° 254.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Formiggini 1951, p. 7.

Dopo tanto oblio, passati i quarant'anni stabiliti per legge, l'apertura degli Archivi nel 1980 ha permesso di far fiorire finalmente degli studi su di lui<sup>83</sup>; a ciò sono seguiti altri anni di silenzio fino ai nostri tempi, che hanno visto riaccendersi un vivo interesse per il caso Formiggini<sup>84</sup>. Ed è proprio oggi, infatti, che bisogna riscoprire un tale personaggio, «non con l'intento di strappare i gradi a un eroe dell'antifascismo, ma con la ferma intenzione di ascoltare una lezione tanto più complessa quanto più attuale e cocente»<sup>85</sup> e, soprattutto, affinché «gli orrori e le iniquità di oggi non abbiano a rinnovarsi mai più nel più lontano avvenire»<sup>86</sup>. In fondo, come egli stesso disse, «non si può, ad uno che ha pagato con la testa il diritto di parlare, negare rispettoso ascolto»<sup>87</sup> e ora più che mai risulta un dovere ascoltare.

## Bibliografia

- S. A., *Enciclopedia Italiana Treccani. Idea esecuzione compimento*, Roma, Treccani, 1939.
- AL KALAK M. (CUR.), *Angelo Fortunato Formiggini. Ridere leggere e scrivere nell'Italia del primo Novecento*, Modena, Artestampa, 2019.
- AMORTH L. (CUR.), *A. F. Formiggini editore (1878-1938). Mostra documentaria alla biblioteca Estense di Modena fatta nel 1980*, Modena, Mucchi, 1980.
- BAI M., BONAZZI N., MARCHIORI M. (CURR.), *La cronaca della festa 1908-2008. Omaggio ad Angelo Fortunato Formiggini*, Modena, Artestampa, 2008.
- BALSAMO L., CREMANTE R. (CURR.), *Angelo Fortunato Formiggini: un editore del Novecento*, Bologna, Il Mulino 1981.
- CASTRONUOVO A., *Un editore piccino picciò*, Roma, Stampa Alternativa, 2018.
- CERRATO R., *Buonaiuti e Formiggini: incontro fra storiografia religiosa e nuova editoria*, in «*Fonti e documenti*», XIII (1984), pp. 119-153.
- DE FELICE R., *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1988.
- FABRE G., *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Zamorani, 1998.
- ID., *Il censore e l'editore: Mussolini, i libri*, Mondadori, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018.
- FAVA S., *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

<sup>83</sup> Cfr. Mattioli-Serra 1980; Amorth 1980; Balsamo-Cremante 1981.

<sup>84</sup> Oltre ai preziosi contributi di Ponzani 2017 e Pederzoli 2019, cfr. le altre recentissime pubblicazioni di Castronuovo 2018 e Vaccari 2019.

<sup>85</sup> M. Bai, *Prefazione*, in Formiggini 2009, p. 16.

<sup>86</sup> Formiggini 2009, p. 116.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

- FORMÌGGINI A. F., *Nota dell'Editore*, in Petronio Arbitro, *Satyricon*, Genova, A. F. Formìggini Ed., 1912, pp. V-XVIII.
- Id., *Lettera ai combattenti*, Genova, A. F. Formìggini Ed., 1916.
- Id., *Istituto per la Propaganda Italiana – Lettera al Direttore*, Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1919.
- Id., *La Ficozza Filosofica del fascismo e la Marcia sulla Leonardo*, Roma, A. F. Formìggini Ed., 1923.
- Id., *Dizionarioetto Rompitascabile degli editori italiani compilato da uno dei suddetti*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1928.
- Id., *Venticinque anni dopo. 31 maggio 1908 - 31 maggio 1933*, Roma, A. F. Formìggini Ed., 1933.
- Id., *Nota di Commiato*, in Brantôme, *Dame Galanti*, Roma, A. F. Formìggini Ed., 1938, pp. 231-236.
- Id., *Parole in libertà*, a cura di E. Santamaria, Roma, Edizioni Roma, 1945; a cura di M. Bai, Modena, Artestampa, 2009.
- Id., *Trent'anni dopo. Storia di una casa editrice*, Modena, R. F. Levi, 1951.
- GUICCIARDI L., *Le vicende editoriali de "I Classici del ridere": dal progetto alla ricezione*, in Balsamo-Cremante 1981, pp. 248-251.
- MANELLI R., ROMAGNOLI P., MARTINELLI BRAGLIA G. (CURR.), *Senza di voi. Storia, immagini e documenti della Grande guerra nel modenese (1915-1918)*, Modena, Provincia di Modena, 2015.
- MATTIOLI E., SERRA A., *Annali delle edizioni Formìggini 1908-1938*, Modena, STEM Mucchi, 1980.
- MILANO E., *Vicende e consistenza del Fondo Formìggini all'Estense*, in Balsamo-Cremante 1981, pp. 437-463.
- Id., *Angelo Fortunato Formìggini*, Rimini, Luisè, 1987.
- MOLA A., *Corda fratres. Storia di un'associazione internazionale studentesca nell'età dei grandi conflitti, 1898-1948*, Bologna, CLUEB, 1999.
- PEDERZOLI E., *"L'arte di farsi conoscere". Formìggini e la diffusione del libro e della cultura italiana nel mondo*, Roma, AIB, 2019.
- PONZANI V., *Dalla "filosofia del ridere" alla promozione del libro. La Biblioteca circolante di A. F. Formìggini (Roma, 1922-1938)*, Pistoia, Settegiorni, 2017.
- TORTORELLI G., *L'Italia che scrive (1918-1938). L'editoria nell'esperienza di A. F. Formìggini*, Milano, Franco Angeli, 1996.
- TURI G., *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- VACCARI R., *C'è poco da ridere. Angelo Fortunato Formìggini, l'italiano*, Modena, Colombini, 2019.
- VENTURI A. R., *Formìggini e le biblioteche popolari*, in Balsamo-Cremante 1981, pp. 425-436.



# Per una casistica dei rapporti tra riviste e fascismo: «Il Baretto», «Il Convegno», «900»

Daniel Raffini

I rapporti tra il Fascismo e gli intellettuali sono stati oggetto di molti studi nel corso degli anni<sup>1</sup>. Da essi emerge che l'adesione degli scrittori e degli artisti al Fascismo non fu da subito scontata e l'assimilazione del mondo della cultura avvenne solo gradualmente. Il mezzo prediletto dal regime per mettere in atto tale assimilazione fu la creazione di istituzioni culturali che garantissero ai loro componenti prestigio e privilegi economici in cambio della fedeltà politica<sup>2</sup>. Il regime tentò inoltre di creare un modello culturale che rispecchiasse i valori fascisti, primo tra tutti il nazionalismo. Molto si è dibattuto sul successo di tale progetto culturale, cioè se si sia avuta o meno un'arte fascista in Italia<sup>3</sup>; ciò che è certo è che il progetto culturale fascista registrò un fallimento per quanto riguarda la chiusura verso le esperienze straniere. Se è vero che il Fascismo puntò ad integrare gli intellettuali offrendo loro posizioni istituzionali e riconoscimenti pubblici, è anche vero che gli stessi

---

<sup>1</sup> Tra questi ricordiamo: Luti 1972, Cannistraro 1975, Isnenghi 1979, Dombroski 1984, Ventura 1996, Belardinelli 2005.

<sup>2</sup> Tra i più importanti tentativi di assorbire gli intellettuali si ricorda: la fondazione nel 1925 dell'Istituto Giovanni Treccani per la compilazione dell'Enciclopedia Italiana, sotto la guida di Gentile; il Primo Convegno Fascista di Cultura, tenuto a Bologna nel 1925, durante il quale viene redatto il *Manifesto degli intellettuali Fascisti*; la fondazione nel 1925 dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, diretto da Gentile, e nel 1926 dell'Accademia d'Italia, della quale faranno parte molti letterati dell'epoca.

<sup>3</sup> In quegli anni la questione venne posta da molti intellettuali, soprattutto all'interno del Fascismo. Famoso il dibattito che ebbe luogo nel 1926 sulle pagine della rivista «Critica Fascista», da cui si evince la frammentarietà della cultura fascista. In quel contesto emersero, tra gli altri, tre movimenti che si contendevano il ruolo di arte ufficiale fascista: il Futurismo di Marinetti, Strapaese di Malaparte e il Novecentismo di Bontempelli. Nessuno di essi riuscì a imporsi e, come fa notare Valerio Ferme, ognuno di essi presenta una forte influenza da parte dei modelli stranieri. Cfr. Ferme 2002, pp. 29-37.

intellettuali, sebbene allineati dal punto di vista politico, non sempre lo furono a livello culturale. Negli anni tra le due guerre si creò in Italia un cortocircuito tra l'esterofobia del regime, che si risolve nella ricerca di un canone prettamente italiano dell'arte, e la grande diffusione delle letterature straniere, che raggiunge il suo culmine con il cosiddetto boom delle traduzioni degli anni Trenta. L'aumento dell'interesse verso le culture straniere si registra sia nella cultura accademica, con la nascita e lo sviluppo delle singole discipline legate allo studio delle letterature e delle lingue straniere, sia nella cultura militante, che trova nelle riviste il suo principale canale di diffusione. Ciò fu possibile grazie alle difficoltà del regime di definire un proprio modello culturale, alla lentezza nella creazione della macchina censoria e agli interessi degli intellettuali italiani, formati nel clima cosmopolita degli anni Dieci e dunque già avvezzi allo studio e alla divulgazione delle letterature straniere.

Si creò tra il regime e gli intellettuali una sorta di tacito patto, che diede agli intellettuali uno spazio di manovra seppur piccolo dal punto di vista culturale, spesso in cambio della fedeltà dal punto di vista politico. La censura tendeva a colpire le persone più che i contenuti: erano presi di mira coloro che si esponevano in maniera diretta contro le politiche fasciste, mentre chi manteneva un profilo più basso o accettava l'assimilazione agli organi di cultura godeva di una maggiore libertà di azione anche per quanto riguarda le tematiche malviste dal regime. Le riviste risultarono facilitate nel mantenimento di tale spazio di libertà perché l'alto numero e la scarsa diffusione ne resero più difficile e meno conveniente il controllo capillare<sup>4</sup>. Non dovette sfuggire al regime che molte riviste di questi anni presero posizione programmaticamente a favore della diffusione delle letterature straniere; tuttavia questo atteggiamento determinò solo in alcuni casi un intervento diretto della censura che ne determinò la chiusura, mentre più spesso riviste riuscirono a mantenere una certa libertà di movimento cercando di equilibrare la propria azione, in un'operazione che possiamo definire di autocensura.

---

<sup>4</sup> Le limitazioni sulla libertà di stampa introdotte nel 1925 da Mussolini si riferivano principalmente ai quotidiani e riguardavano il controllo delle notizie di cronaca e di politica, mentre l'attenzione nei confronti delle pubblicazioni di tipo letterario fu minore. Per quanto riguarda le letterature straniere, le prime limitazioni effettive sulle traduzioni si avranno solo a partire dal 1935, in corrispondenza con la Guerra di Etiopia, e poi nel 1938 con le leggi razziali, cfr. Rundle 2011.

È possibile ricondurre a tre casistiche principali i rapporti instaurati in questi anni dalle riviste nei confronti del regime: lo scontro, il compromesso e il tentativo di assimilazione. Le tre modalità possono sfumare l'una nell'altra: è il caso de «Il Convegno» di Enzo Ferrieri che, partendo da una posizione di antifascismo più dichiarato si spinse gradualmente verso il compromesso, senza tuttavia snaturare i suoi interessi originari, primo tra tutto quello verso le letterature straniere. Opposto è il percorso di «Solaria»: se da sempre l'apertura europea e la libertà intellettuale della rivista di Carocci si dimostrarono poco in linea con i dettami del regime, negli ultimi anni si instaurò uno scontro più diretto con il Fascismo, quando la rivista per volontà del direttore iniziò a interessarsi a tematiche politiche. Tale aspetto determinerà una spaccatura all'interno della redazione di «Solaria» tra coloro che appoggiarono l'azione di Carocci e quelli che invece avrebbero preferito rimanere in terreni più sicuri. Questi ultimi formeranno il gruppo di «Letteratura» di Bonsanti, mentre Carocci proseguirà la sua azione antifascista prima con la fondazione insieme a Giacomo Noventa de «La Riforma Letteraria» e poi a partire dal 1942 sul piano politico con la militanza nel Partito d'Azione. La spaccatura interna a «Solaria» dimostra come spesso la censura vera e propria – che arrivò a intervenire con il sequestro del numero dei marzo-aprile del 1935 – fosse uno strumento estremo, che si sommava alle minacce di vario tipo agli intellettuali non allineati, agli svantaggi economici riservati alle riviste dissidenti e alle divisioni interne nelle redazioni tra chi aveva il coraggio di comprometersi e chi preferiva mantenersi in disparte.

## **L'opposizione delle riviste gobettiane**

Per quanto riguarda coloro che scelsero lo scontro diretto, esemplificativo è il caso di Piero Gobetti. L'intellettuale torinese rappresentò uno dei personaggi più scomodi per il nascente regime. Intorno a lui – come in maniera diversa intorno a Benedetto Croce – si sviluppò un folto gruppo di oppositori del regime. Gobetti utilizzò le riviste come canale di diffusione del suo ideale politico, inizialmente con «Energie Nove» – attiva prima della presa del potere da parte di Mussolini – e poi con «La Rivoluzione Liberale» – che vede la luce nel 1922, due anni dopo la chiusura di «Energie Nove». In quei due anni Gobetti si avvicina a Gramsci, collaborando anche all'«Ordine Nuovo», e matura il passaggio dall'ideale liberale di Salvemini a un liberalismo operaio più

vicino al pensiero gramsciano. «La Rivoluzione Liberale» sarà l'organo prescelto per la diffusione del nuovo pensiero gobettiano. La rivista si pone fin dall'inizio in aperta rottura con il Fascismo. Nel numero del 25 ottobre 1922, a pochi giorni dalla marcia su Roma, rispondendo a Prezzolini e Augusto Monti sulla questione della Società degli Apoti, Gobetti dichiara apertamente guerra al regime e agli intellettuali a esso vicini:

Mentre assistiamo alle più vigliacche dedizioni degli intellettuali ai fasci noi non ci siamo mai sentiti tanto ferocemente nemici di questa intellettualità delinquente, di questa classe bastarda, bollata così definitivamente da Marx e da Sorel e in Russia dai bolscevichi. Sapremo mostrare come ci distinguiamo da questi parassiti anche a costo di ricorrere alla tattica anarchica di insurrezionismo armato, se pare il fascismo non si risolverà allegramente in una palingenesi ottimistica di democrazia e di riformismo. Di fronte a un fascismo che con l'abolizione della libertà di voto e di stampa volesse soffocare i germi della nostra azione formeremo bene, non la Congregazione degli Apoti, ma la compagnia della morte. Non per fare la rivoluzione, ma per difendere la rivoluzione<sup>5</sup>.

Gli attacchi al regime si faranno sempre più duri, ma allo stesso tempo Gobetti non mancherà di registrare i fallimenti del fronte antifascista, in particolare in seguito al delitto Matteotti, come emerge ad esempio dall'articolo *Processo al trasformismo* uscito nel numero del 21 ottobre 1924. In seguito a numerosi sequestri da parte del Prefetto di Torino, «La Rivoluzione Liberale» viene chiusa su ordine diretto di Mussolini nel novembre del 1925.

«Il Baretto» rappresenta il passaggio dall'azione politica, divenuta ormai impossibile, alla militanza culturale<sup>6</sup>. Ciononostante, anche questa rivista si pone da subito in contrasto con il regime e fa dell'europeismo un vessillo da opporre al nazionalismo fascista. Già in «Energie Nove» e ne «La Rivoluzione liberale» Gobetti aveva lasciato ampio spazio alla politica e alla cultura degli altri paesi, mostrando grande interesse in

<sup>5</sup> P. Gobetti, *Difendere la rivoluzione*, in «La Rivoluzione liberale», I, 31 (25 ottobre 1922), p. 116.

<sup>6</sup> Scrive Giorgio Luti: «Divenuta impossibile la resistenza proclamata contro il regime in ascesa, si pensa ora di capovolgere i termini e prendere le mosse appunto da quella cultura storico-letteraria che a Gobetti tanto premeva come fondamento della sua azione politica. [...] In questo senso il "Baretto" è l'erede in sede letteraria, di tutto il fervore e l'attività del gruppo antifascista torinese negli anni del dopo guerra» (Luti 1972, pp. 43-45). Maria Clotilde Angelini sottolinea che questo spostamento non implica una rinuncia alla militanza, giacché «Il Baretto» non sarà «un orticello letterario in cui rifugiarsi», ma «un altro campo di battaglia» (Angelini 1978, p. 28).

particolare verso la Russia<sup>7</sup>. In un comunicato stampa inviato a Lionello Fiumi, «Il Baretto» viene definito una «rivista europea nei risultati e nell'ispirazione», che nasce con lo scopo di «metterci in grado di intendere le manifestazioni più moderne di tutte le letterature e di farle nostra con serenità e oggettività senza lo stupore dei provinciali»<sup>8</sup>. Nell'articolo-manifesto *Illuminismo*, Gobetti dichiara la sua «volontà di coerenza con le tradizioni e di battaglia contro le culture e letterature costrette nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere di dogmi angusti e di piccole patrie»<sup>9</sup>. L'intento politico di quest'azione viene esplicitato con un riferimento alla «nuova invasione di barbari» e con l'invettiva contro i letterati che si piegano a «cantare le lodi di chi regna». Contro tutto ciò Gobetti auspica la possibilità per l'Italia di trovare uno «stile europeo»<sup>10</sup>. Gobetti vuole riportare l'etica nella letteratura, idea che sarà ribadita anche da Montale nell'articolo *Stile e tradizione*, in cui auspica «una letteratura civile, colta e popolare insieme»<sup>11</sup> che si esprima anche attraverso l'apertura alle esperienze europee. La necessità di sprovincializzazione della cultura sarà una delle battaglie principali della rivista, una lotta che sarà portata avanti anche dopo la morte di Gobetti nelle dichiarazioni di intenti dei redattori e con la divulgazione effettiva di autori stranieri attraverso interventi di critica e la pubblicazione di traduzioni.

Di fronte a un'opposizione che, nonostante la chiusura de «La Rivoluzione liberale» e l'alto prezzo pagato dallo stesso Gobetti, continuava a manifestarsi dalle pagine de «Il Baretto», il regime rispose con una vera e propria rappresaglia, così descritta da Mario Fubini in una testimonianza degli anni Settanta:

Non vi furono persecuzioni, sequestri, minacce di sospensione come erano state per *Rivoluzione liberale*: ma ci furono minacce contro la casa editrice, vere e proprie persecuzioni come quelle contro il padre di Gobetti,

<sup>7</sup> Alla cultura russa Gobetti si dedica in questi anni insieme alla compagna Ada Prospero, con la traduzione delle novelle di Andreiev. Già nel 1921 Gobetti aveva iniziato a progettare un'opera sulla politica e sulla cultura russa, che sarà pubblicata postuma da Santino Caramella per le Edizioni del Baretto con il titolo *Paradosso dello spirito russo* (1926). Articoli sulla letteratura russa di Gobetti escono anche su «L'Ordine Nuovo». Di particolare rilevanza: P. Gobetti, *Canti Bolscevichi di A. Blok*, 6 marzo 1921, in «Il Popolo Romano», «Russia», «L'Ora», ora in Gobetti 1969.

<sup>8</sup> Marchi 1976, pp. 103-104.

<sup>9</sup> P. Gobetti, *Illuminismo*, in «Il Baretto», I, 1 (23 dicembre 1924), p. 1

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> E. Montale, *Stile e tradizione*, in «Il Baretto», II, 1 (15 gennaio 1925), p. 7.

di cui ho discorso altrove, una sorveglianza assidua contro cui Ada Gobetti resistette sempre con coraggio e intelligenza. Si aveva l'impressione che quel che si poteva dire altrove, sul Baretto sarebbe stato sospetto<sup>12</sup>.

Si tratta di un'azione intimidatoria più che censoria, tesa a mettere alla prova i nervi di coloro che erano coinvolti nella redazione rivista. La frase finale conferma che la censura agiva in questi anni contro le persone più che contro i contenuti e le idee. L'intervento vero e proprio della censura arriverà nel 1928 e sarà annunciato in un trafiletto nell'ultimo numero de «Il Baretto»: «Gli abbonati sappiano che l'Amministrazione del Baretto attraversa una lieve crisi che speriamo sia passeggera. Qualora però gli amici dopo questo numero non ricevessero più il giornale, suppongano che l'autorità non abbia più rinnovata la gerenza»<sup>13</sup>.

Effettivamente la rivista sarà chiusa per ordine del prefetto dopo questo numero. Di fronte a un'azione di aperta opposizione politica il regime intervenne in maniera diretta, decidendo la cessazione della pubblicazione: si tratta di una modalità che sarà adottata in pochi casi. «Il Baretto» e le altre riviste di Gobetti sono testimonianza di un impegno e un'intransigenza che hanno pochi uguali nell'Italia degli anni Venti e Trenta. Vicina all'ideale gobettiano sarà «La Cultura», diretta tra il 1921 e il 1935 prima da Cesare de Lollis e poi da Ferdinando Neri. La rivista di De Lollis, che basa il proprio ideale sul legame tra cultura e politica e sul dovere morale della cultura, accoglierà dopo la chiusura de «Il Baretto» molti degli intellettuali che si erano raccolti intorno all'esperienza delle riviste gobettiane, ma la sua opposizione non potrà essere che più pacata, sempre appiattita sul campo della cultura, finché anch'essa sarà costretta a chiudere per l'intervento del regime.

### «Il Convegno» tra antifascismo e compromesso

«Il Convegno» è una delle riviste che scelsero un graduale compromesso con il regime, che ne garantirà la resistenza in vita per tutto l'arco del ventennio. Il direttore Enzo Ferrieri spesso sottolineò il carattere indipendente della rivista, favorito dall'apertura dell'ambiente culturale milanese<sup>14</sup>. «Il Convegno», come altre riviste dell'epoca, prese

<sup>12</sup> Fubini 1978, p. 19.

<sup>13</sup> «Il Baretto», V, 12 (dicembre 1928), p. 59.

<sup>14</sup> Fancelli scrive: «Il Convegno appare nello stesso tempo espressione e motore di una generale domanda di rinnovamento, di modernità urbana, di uscita dall'autarchia e

posizione contro il provincialismo della cultura italiana, proponendo traduzioni e studi critici su molti autori stranieri. Lo stesso Ferrieri fu in contatto con intellettuali europei di spicco come Miguel de Unamuno e Thomas Mann. Quest'ultimo in una lettera del 1927 esprimeva a Ferrieri il timore di essere «su qualche lista nera, poiché mi è giunta la notizia che poco tempo fa un giornale di Milano è stato sequestrato in quanto conteneva una recensione [...] del mio *Rendiconto parigino*»<sup>15</sup>. Nonostante Mann fosse sotto l'occhio della censura fascista e un suo testo fosse stato già censurato in Italia, Ferrieri continua a mantenere con lui rapporti, pubblica i suoi racconti e gli chiede a più riprese di tenere una conferenza presso il Circolo del Convegno. In questa prima fase si nota insomma una certa noncuranza da parte del direttore nei confronti delle implicazioni della censura.

Simile è il caso di James Joyce, di cui «Il Convegno» pubblica il dramma *Esuli* a cura di Carlo Linati nell'aprile del 1920. Nell'introduzione al testo, Linati fa riferimento all'*Ulisse*:

D'un ultimo lavoro del Joyce, *Ulysses*, una sorta di allucinante e caleidoscopico periplo di sensazioni in cui, con le risorse di una lingua estremamente ricca e sensuale, egli tenta con arditezza una nuova forma di notazione-racconto, tutta a segni e vibrazioni di stile, vennero pubblicati alcuni *Episodi* sul «The Egoist» e sulla «Little Review» di New York [sic]. Ma la pubblicazione venne interrotta da un veto della censura governativa. Quando sarà raccolta in volume, ne ripareremo, con piacere, su queste pagine<sup>16</sup>.

Linati si ripropone di parlare di un romanzo censurato già negli Stati Uniti, sottolineando delle caratteristiche dell'opera che di certo sarebbero state invise anche alla censura fascista. Proprio il caso Joyce aprirà un dibattito interno tra i due anglisti della rivista, Linati e Cecchi. In una lettera del 20 marzo 1923 Cecchi, dopo aver recensito l'*Ulisse* su «La Tribuna», propone a Ferrieri di pubblicarne dei brani, con l'idea di proporre ai lettori italiani alcune delle scene più audaci

---

dal conformismo, nonché riflesso di quello spirito di ricostruzione che caratterizza un po' tutte le principali correnti letterarie d'Europa dopo la Prima Guerra mondiale. Non c'è dubbio che l'opera di ricerca, di traduzione e di diffusione di altre letterature, svolta da questa rivista, si inserisca pienamente nel quadro di quel dinamismo organizzativo che caratterizza l'imprenditoria editoriale milanese del tempo» (Fancelli 1992, p. 104).

<sup>15</sup> Cordibella 2011, p. 87.

<sup>16</sup> C. Linati, *Joyce*, in «Il Convegno», I, 3 (aprile 1920), pp. 27-28.

del romanzo. Il 17 maggio Cecchi torna a promettere un saggio e una traduzione di Joyce, criticando la scelta di Linati di proporre un Joyce in tono minore<sup>17</sup>. I brani dell'Ulisse usciranno solo nel dicembre del 1926 e saranno a cura di Linati<sup>18</sup>. Come nel caso di Thomas Mann, anche per Joyce si registra la volontà – d'altronde comune ad altre riviste di quegli anni – di portare in Italia un autore difficilmente assimilabile alla visione culturale del regime.

Per quanto riguarda il posizionamento politico dei collaboratori della rivista, Ferrieri dichiarerà di non essersi reso «subito conto dei disastri di cui sarebbe stato apportatore il fascismo», ma che comunque «per quanto il Convegno durò, esso fu luogo di riunione di una capillare cospirazione dell'antifascismo milanese degli intellettuali»<sup>19</sup>. La dichiarazione è – come vedremo – falsa se intesa sulla lunga durata, ma può essere considerata vera per quanto riguarda i primi anni di pubblicazioni. Di clima cospiratorio parla anche Antonello Gerbi:

Il 'colpo di genio' di Ferrieri era consistito nell'aggiungere lo snobismo di certa alta borghesia milanese ai fini di un'attività culturale entusiastica, originale e proiettata in varie direzioni. Il regime imperante aggiungeva senza volerlo un'aura di fronda a quei raduni di letterati, in mezzo a tanti benpensanti, mondanamente indifferenti e germinali ribelli<sup>20</sup>.

Tra i collaboratori de «Il Convegno» ci sono in effetti alcuni dei firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* del 1925 come Cecchi, Linati e Lavinia Mazzucchetti, e più o meno antifascisti furono molti dei collaboratori di quegli anni. Nonostante ciò – o forse proprio per questo – il direttore fu costretto a scendere ad alcuni compromessi man a mano che il regime acquisì maggiore potere. In primo luogo, bisogna dire che l'europeismo de «Il Convegno» muove da una «posizione decisamente italo-centrica», in cui lo sguardo verso l'esterno è finalizzato a una rifondazione della letteratura e delle arti italiane attraverso «un confronto senza sudditanze»<sup>21</sup>. In uno scritto conservato presso l'Archivio Ferrieri della Fondazione Arnoldo e Alberto

<sup>17</sup> Le lettere di Cecchi a Ferrieri sono pubblicate in Stella 1991.

<sup>18</sup> J. Joyce, *Prime versioni italiane dall'«Ulisse»*, in «Il Convegno», VII, 11-12 (25 novembre-15 dicembre 1926), pp. 813-828.

<sup>19</sup> Cordibella 2011, p. 66.

<sup>20</sup> Stella 1991, p. 15.

<sup>21</sup> Fancelli 1992, p. 105.

Mondadori, preparato come introduzione a un'antologia che sarebbe dovuta uscire negli anni Sessanta, Ferrieri parla proprio del rapporto tra la rivista e il Fascismo:

Il fatto più sorprendente fu che operando il primo Convegno lungo tutto il tempo fascista, sempre più o meno sorvegliato e sospettato dal regime, non soltanto riuscì a svolgere la sua attività in una indipendenza di cui noi stessi ci stupivamo, a mantenere rapporti coi più illustri scrittori stranieri e a conservare la loro stima in un momento così difficile, ma evitò perfino di essere coinvolto nel famoso istituto fascista di cultura, al quale facevano capo tutti i circoli culturali<sup>22</sup>.

A dispetto di quanto dice Ferrieri, «Il Convegno» intrattenne rapporti con le istituzioni fasciste. Un contatto con l'Istituto di Cultura è testimoniato in occasione della visita in Italia nel 1928 di Ernesto Giménez Caballero, precursore del Fascismo in Spagna e direttore della rivista madrilena «Gaceta Literaria»<sup>23</sup>. In quell'occasione Giovanni Gentile, in qualità di direttore dell'Istituto Nazionale di Cultura, chiese a Ferrieri di far tenere una conferenza a Giménez Caballero presso il Circolo del Convegno. Ferrieri acconsentì, pur delegando subito le relazioni con lo spagnolo all'ispanista Carlo Boselli. La conferenza di Giménez Caballero presso il Circolo del Convegno si terrà il 21 maggio e avrà come argomento l'opera di Goya. L'accoglienza e l'organizzazione delle giornate milanesi di Giménez Caballero furono a carico, oltre che del Circolo del Convegno, anche della rivista «La Fiera Letteraria» e di Curzio Malaparte in rappresentanza dell'Istituto Nazionale di Cultura. In quest'occasione dunque Ferrieri fu costretto a collaborare con le istituzioni fasciste e ad accogliere presso il proprio cenacolo un intellettuale dichiaratamente vicino al Fascismo. Possiamo dunque concludere che «Il Convegno» fu un organo che esprime tendenze contrarie al regime attraverso le proprie scelte letterarie e i contatti con intellettuali stranieri, ma che da un certo momento in poi dovette intrattenere con il potere dei rapporti che ne garantirono la sopravvivenza, cedendo almeno in parte alla tendenza del regime a istituzionalizzare gli organi culturali.

---

<sup>22</sup> Cordibella 2011, p. 68.

<sup>23</sup> Cfr. Borzoni 1998.

## La «difficile situazione» di Bontempelli

Ancora diversa è la via scelta da Massimo Bontempelli per «900. Cahier d'Italie et d'Europe», rivista fondata nel 1926 e attiva fino al 1929. L'esperienza di «900» rappresenta un caso singolarissimo tra le riviste italiane dell'epoca: la sua peculiarità sta nell'aver tentato di portare l'europeismo nei confini dell'ortodossia fascista, tentando il riconoscimento istituzionale della scelta europeista. «900» si presenta come una rivista decisamente esterofila, attraverso la scelta di un comitato internazionale e della lingua francese. Anche Bontempelli, come molti in questi anni, parte dalla necessità di rifondazione dell'arte; tuttavia a differenza degli altri non propone un recupero della tradizione, ma la creazione di una nuova mitologia. Ponendosi su una linea anti-stilistica, Bontempelli ritiene che l'opera d'arte debba essere «traducibile e raccontabile»<sup>24</sup>. Di qui la scelta di pubblicare in francese, lingua che garantisce una maggiore diffusione. La redazione internazionale di «900» ha lo scopo di rappresentare i singoli paesi europei, ma Bontempelli cercò in questa maniera anche di portare in Italia le esperienze europee legate alla linea fantastico-mitica, in cui vedeva la via per il rinnovamento dell'arte, rappresentata da scrittori come Mac Orlan, Gomez de la Serna, Joyce, Kaiser ed Ehreburg. Anche se la nuova letteratura proposta da Bontempelli è basata su un canone europeo, lo scrittore lega la rifondazione artistica alla rinascita politica portata avanti dal Fascismo<sup>25</sup>. Così il Novecentismo, con la sua componente europeista, si propone come arte fascista. Bontempelli cercò e ottenne per la rivista l'appoggio ufficiale di Mussolini in un incontro avvenuto il 7 settembre del 1926. L'annuncio dell'uscita di «900» aveva scatenato la reazione di quella parte della cultura italiana dell'epoca che si riconosceva sotto l'insegna di Strapaese<sup>26</sup>. Lo

<sup>24</sup> Alvaro 1985, p. 106.

<sup>25</sup> Così Bontempelli in *Giustificazione*: «La pratica (politica) ha preceduto l'arte e il pensiero puro, come era naturale, nell'opera di aprire le porte del Novecento. Oggi, prima che l'arte abbia ripreso il senso del mondo esteriore e della magia, la politica sta ritrovando quello della potenza e del contingente: quel senso ch'ella aveva perduto lungo la strada democratica dell'Ottocento» (Bontempelli 1974, p. 12). L'articolo, nella versione in francese, apriva il primo numero di «900» dell'autunno del 1926.

<sup>26</sup> L'annuncio dell'approvazione da parte di Mussolini verrà riportato sulle principali testate italiane. Su «La Fiera Letteraria» ad esempio apparve il seguente comunicato, trascritto dallo stesso Bontempelli in una lettera a Frank: «Ieri S.E. Mussolini, Primo Ministro e Capo del Governo, ha ricevuto a Palazzo Chigi in udienza lo scrittore Massimo Bontempelli, direttore della rivista "900" edita dalla rinnovata Libreria

stesso Curzio Malaparte, inizialmente co-direttore di «900», si scaglierà più tardi contro la rivista passando allo schieramento strapaesano. Le critiche vengono in parte neutralizzate dall'appoggio ufficiale che Bontempelli ottiene da Mussolini. L'8 settembre 1926 lo scrittore annuncia trionfalmente a Nino Frank:

Ieri sono andato da Mussolini.  
Mussolini s'è interessato molto a tutta l'esposizione che gli ho fatto di "900".  
L'ha approvato  
e oggi è uscito sui giornali un comunicato che dice questa sua approvazione.  
Così in Italia abbiamo stravinto<sup>27</sup>.

Se in Italia la critica rivolta a «900» era quella di essere una rivista poco nazionalista e poco fascista, dalla Francia veniva mossa l'accusa opposta. Gli intellettuali parigini, primi tra tutti gli italiani fuoriusciti, vedevano di cattivo occhio la pubblicazione in francese di una rivista vicina al regime. Bontempelli si trovava insomma nella scomoda posizione di fare una rivista che fosse abbastanza fascista per l'Italia e che non lo fosse troppo per la Francia. Questo difficile processo di controllo e autocensura è testimoniato dal carteggio con Frank, che era a capo della redazione parigina e gestiva i rapporti con i collaboratori stranieri e con l'opinione pubblica e gli intellettuali francesi. Particolari dubbi destò il primo dei quattro preamboli di «900», *Justification*, in cui Bontempelli dettava le linee programmatiche della rivista<sup>28</sup>. Un passo in particolare, quello più espressamente politico, creò parecchie difficoltà. Nella versione definitiva del testo, pubblicata nel primo numero di «900», il passo in questione appare così:

À l'heure actuelle il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième siècle. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. À Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. À Rome par de patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours<sup>29</sup>.

---

della Voce. Il Duce ha voluto conoscere particolarmente gli scopi che la rivista si propone, i nomi dei collaboratori italiani e stranieri, nonché le vicende polemiche che hanno seguito l'annuncio della nuova pubblicazione, che, come è noto, vedrà la luce il 21 settembre. S.E. Mussolini ha ascoltato con grande attenzione e interesse la minuta esposizione di Bontempelli ed ha dichiarato che approva tutte le direttive di 900» (Alvaro 1985, p. 118).

<sup>27</sup> Ivi, p. 116.

<sup>28</sup> M. Bontempelli, *Justification*, in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», I, 1 (1926), p. 1.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Il riferimento a Mosca sembra essere un ammiccamento a quella parte di intellettuali francesi che simpatizzava per il comunismo. Ciononostante, Frank chiede a Bontempelli di tagliare per intero il pezzo o di attenuarne molto il contenuto. In particolare, chiede di modificare un'originaria versione in cui i russi erano definiti «loups faméliques», spiegando a Bontempelli quale rischio avrebbe corso la rivista in Francia: «È necessario che qui non possano dirti: "ecco, avevamo ragione, è proprio un organo di propaganda fascista". Poiché come conseguenza avresti di nuovo un putiferio e le dimissioni di Joyce, Mac Orlan, ecc. [...] Vedi se è possibile dichiarare: io sono fascista, ma questa rivista è strettamente letteraria»<sup>30</sup>.

Inizia un dialogo tra Bontempelli e Frank su come bilanciare il testo della *Justification* in modo da renderlo accettabile sia dai francesi che dagli italiani. Il 5 settembre Bontempelli risponde a Frank:

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

– Domani vedo il Presidente: anche qui andremo incontro a un'incongnita; cioè le dichiarazioni che mi farà, e che saranno pubblicate, se saranno tali da stroncare tutta la campagna nemica all'interno – potranno all'estero far credere alle panzane delle «riviste di propaganda fascista in francese»! Vedi come è difficile la situazione<sup>31</sup>.

Per tranquillizzare Frank, Bontempelli riporta anche il parere di Audisio, «ultrademocratico antifascista, amico di Crémieux» traduttore per in francese di «900», il quale gli ha «consigliato, da un punto di vista strettamente francese, una forma precedente più fascista» e «ha trovato che questa va bene, e che così è in un clima teoretico letterario che non presenta pericoli»<sup>32</sup>. Quella inviata a Frank è una versione già attenuata, rispetto a quella originariamente scritta da Bontempelli. Si notano

<sup>30</sup> Alvaro 1985, p. 218.

<sup>31</sup> Ivi, p. 111.

<sup>32</sup> Ivi, p. 113.

vari livelli di autocensura interna da parte della rivista. Il diverso posizionamento politico dei collaboratori è utilizzato da Bontempelli come strumento interno di verifica dei contenuti veicolati prima che essi passino al pubblico italiano e a quello francese. Se Frank tenta di mediare per la parte francese, in Bontempelli resta però prevalente la volontà di approvazione da parte del regime. L'8 settembre, all'indomani dell'incontro con Mussolini, Bontempelli scrive a Frank: «L'approvazione mi obbliga più che mai a pubblicare la prefazione così come gliel'ho letta – e così uscita domani sul *Tevere*. Dunque è come la tua, con la sola modificazione dei *fauves mystérieux qui frappent sur le sol*»<sup>33</sup>.

Chiusa la questione della *Justification*, Frank inizia a occuparsi dell'accoglienza della rivista in Francia, e avverte Bontempelli: «Ci sono qui a Parigi elementi *italiani* che tenteranno di rovinar 900 con la storia del fascismo»<sup>34</sup>. Frank si prepara allora a fronteggiare gli attacchi dei francesi e le perplessità dei collaboratori stranieri della rivista:

Ma fammi sapere, specie nei riguardi della tua conversazione con Mussolini, *entro quali limiti posso parlare*. Se posso dichiarare che 900 s'occupava solo di letteratura. Se posso dire press'a poco questo: il fascismo, fenomeno italiano, con gli stranieri non fa distinzioni fra antifascisti e fascisti; e in letteratura ammira e stima quelli che son degni d'esserlo. Cosicché un Joyce, un Soupault, il fascismo non si occupa delle loro idee politiche, poiché sono francesi e irlandesi: ma bada solo alla loro letteratura ecc. [...].

Importantissima la conversazione con Mussolini. Ottima. Lavora duro e vedrai che troverò modo di riferirla da un punto di vista, per così dire, platonico, ridotta a schema, astratta dal contingente. I fascisti saranno soddisfatti. E qui non potranno dirci nulla<sup>35</sup>.

Se sul fronte italiano l'incontro con Mussolini serve a confermare la fede fascista di Bontempelli e l'ortodossia della rivista, sul versante francese Bontempelli rassicura Joyce e i collaboratori francesi dell'assoluta estraneità di «900» alla politica, sottolineando la difesa che lui stesso sta facendo di nomi come quelli di Soupault e

<sup>33</sup> Ivi, p. 116.

<sup>34</sup> Ivi, p. 221.

<sup>35</sup> Alvaro, p. 222. L'abilità retorica di Frank sembra andare a buon fine. Nella lettera a Bontempelli del 16 settembre 1926 scrive: «In genere la tua intervista con Mussolini ottiene gran successo qui. L'ho trasformata in bellissimo argomento in favore di 900, dicendo – com'è la verità – che tu sei stato costretto a presentar la rivista a Muss., per poter uscire con sicurezza, dati gli attacchi dei fascisti, ecc.» (ivi, p. 225).

Kaiser, la persistenza del comitato internazionale nonostante le critiche e la collaborazione a «900» di alcuni firmatari del manifesto antifascista, come Alvaro e Cecchi.

L'appoggio di Mussolini sembra però essere sempre la preoccupazione principale di Bontempelli. Il 6 dicembre Bontempelli scrive a Frank: «Il Duce mi ha approvato e mi ha in simpatia»<sup>36</sup>; e il 16 dicembre: «Per fortuna ho il Duce dalla mia»<sup>37</sup>. Ma i rapporti tra «900» e il fascismo iniziano presto ad incrinarsi, in particolare a seguito del caso Ehrenburg, lo scrittore russo ebreo che collabora a «900» dalla primavera del 1927. Ehrenburg si allontana fin da subito dalle posizioni filofasciste della rivista, precisando che la sua collaborazione non comporta un'adesione alle esternazioni di carattere politico di «900». Nella primavera del 1927 viene pubblicato il suo racconto *Le Café Florian*, in cui il protagonista è una caricatura di una camicia nera e si racconta l'apparizione sui muri di Venezia di scritte inneggianti a Lenin. Questo determinò un deteriorarsi dei rapporti con il regime, che sarà rafforzato dall'atteggiamento di Frank, che da Parigi rilascia tra il 1927 e il 1928 alcune interviste in cui mette in discussione l'operato di Mussolini. Un tentativo di conciliazione viene messo in atto da Bontempelli con l'uscita del numero dell'autunno del 1927 in una doppia versione francese e italiana. Il 12 gennaio 1928, Bontempelli annuncia in una lettera a Mussolini il passaggio alla lingua italiana, impegnandosi a «far conoscere in tutto il suo spirito la nuova politica d'Italia» e annunciando la nascita «di un novecentismo industriale, di un novecentismo agricolo, di un novecentismo-costume-tutti moventi dall'Italia»<sup>38</sup>. La nuova serie risulta completamente diversa dalla precedente, perde quasi tutti i collaboratori stranieri, si dedica ad argomenti meno impegnati e la letteratura cede spazio ad articoli di carattere informativo. Risulta ormai esaurita la spinta innovativa ed europeista che aveva visto nascere «900». La proposta di Bontempelli risulta fallimentare sia perché non conforme alle politiche nazionaliste fasciste, sia per l'opposizione di altri gruppi di intellettuali. Bisogna tuttavia notare che neppure il movimento strapaesano, in particolare nella frangia rappresentata dalla rivista «Il Selvaggio», riuscì a imporsi come arte fascista. La vaghezza delle posizioni culturali del regime fece in modo che sia Strapaese che Stracittà fossero in quegli anni in lotta

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 132.

<sup>37</sup> Ivi, p. 136.

<sup>38</sup> Cigliana 2005, p. 80.

per ottenere un posto nelle politiche culturali ufficiali. Entrambi i movimenti rappresentano degli estremi destinati a essere espulsi dal regime e le loro espressioni fisiche, come la rivista «900», a chiudere precocemente nonostante i tentativi di assimilazione.

I casi presi in esame dimostrano i diversi approcci delle riviste nei confronti del regime. I nodi critici in comune sono rappresentati – oltre che dal posizionamento politico delle riviste – anche da fattori di tipo culturale, come le scelte programmatiche e l’atteggiamento verso le culture straniere. In questo campo le riviste riuscirono a ottenere un discreto spazio di manovra, attraverso processi di assimilazione, autocensura e compromesso, diventando così un luogo di discussione e divulgazione all’interno di un panorama politico che invece avrebbe voluto una cultura del tutto asservita e chiusa.

## Bibliografia

- ALVARO C., Bontempelli M., Frank N., *Lettere a “900”*, a cura di M.M. Galateria, Roma, Bulzoni, 1985.
- ANGELINI M.C., *All’opposizione per uno “stile europeo” della cultura*, in *Il Baretto (1924-1928)*, a cura di M. C. Angelini, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1978, pp. 25-68.
- BELARDELLI G., *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell’Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- BONTEMPELLI M., *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- BORZONI S., *Piccole note di letteratura spagnola ne «Il Convegno» con due lettere inedite di Miguel de Unamuno a Enzo Ferrieri*, in «Il Confronto Letterario», XV (29 maggio 1998), pp. 237-255.
- CANNISTRARO P., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- CIGLIANA S., *Due epistolari e un carteggio inedito di Massimo Bontempelli*, in «L’Illuminista», 13/14/15 (gennaio/dicembre 2005), pp. 19-111.
- CORDIBELLA G., *La vocazione europeista del «Convegno» tra censura e antifascismo. Nota su Enzo Ferrieri e Thomas Mann*, in *Frammenti d’Europa. Terza serie*, a cura di M. M. Coppola, F. di Blasio, C. Gubert, Bergamo, Sestante, 2011, pp. 61-89.
- DOMBROSKI J., *L’esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 1984.
- FANCELLI M., *L’Archivio del “Convegno”. Epistolari di autori stranieri*, in «Autografo», 25 (1992), pp. 103-112.
- FERME V., *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo, 2002.

- FUBINI M., *Consuntivo di una esperienza*, in *Il Baretto (1924-1928)*, a cura di M. C. Angelini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978, pp. 9-24.
- GOBETTI P., *Scritti storici, letterari e filosofici*, in *Opere complete di Piero Gobetti*, II, Torino, Einaudi, 1969, pp. 267-425.
- ISNENGI M., *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.
- LUTI G., *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- MARCHI G. P., *La stagione poetica di Lionello Fiumi*, in Id., *Il viaggio di Lorenzo Montano e altri saggi novecenteschi*, Padova, Antenore, 1976, pp. 75-106.
- RUNDLE C., *Translation as a Threat to Fascism*, in *Translation and Opposition*, a cura di D. Asimakoulas e Rogers M., Bristol, Multilingual Matters, 2011, pp. 295-319.
- STELLA A. (CUR.), *Il Convegno di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940: manoscritti, immagini e documenti*, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 1991.
- VENTURA A., *Intellettuali. Cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, Roma, Donzelli, 1996.

# Sciascia editore di Savinio: *Torre di guardia* e la censura antifascista

*Eugenia Maria Rossi*

Nella cerchia ristretta dei primi ammiratori dell'opera di Alberto Savinio, Leonardo Sciascia occupa una posizione di primo piano. Formatosi sotto il segno del giornalismo saviniano, Sciascia ne diviene, a partire dalla metà degli anni Settanta, il più attivo divulgatore, attraverso una duplice opera di riflessione critica sulla stampa culturale e di cura editoriale dei numerosi progetti che la morte di Savinio, giunta improvvisa nel 1952, aveva lasciato incompleti<sup>1</sup>. Fra i vari volumi sorti su sua iniziativa, un caso particolare è costituito da *Torre di guardia*, raccolta di brevi articoli apparsi sulla «Stampa» tra il 1933 e il 1940, pubblicata da Sellerio nel 1977. Alla raccolta è premessa una *Nota* introduttiva, nella quale Sciascia, mosso dall'esigenza di giustificare alcune delle sue scelte, presenta in questi termini i criteri adottati nella selezione delle note:

Ne abbiamo lasciato cadere qualcuna: o perché entrata poi nella *Nuova Enciclopedia* recentemente pubblicata o perché legata alla più precaria attualità o perché slegata da quella che è per noi la più duratura attualità di uno scrittore come Savinio. Tra queste sono le note – pochissime – in cui si trovano ambigui o maldestramente appiccicati elogi al fascismo: e non per appannare l'immagine del Savinio *naturalmente non fascista*, più che antifascista, le abbiamo lasciate cadere, ma proprio perché non c'entravano, perché da sé si escludevano<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Per una ricostruzione dettagliata degli articoli e delle curatele di scritti saviniani ad opera di Sciascia si veda Motta 2009. Una preziosa disamina di una parte dell'attività editoriale sciasciana, anche in relazione alla produzione di Savinio, è contenuta in Pinotti 2014.

<sup>2</sup> Sciascia 1993, p. 11.

Dopo aver elencato dettagliatamente l'insieme di ragioni alla base dell'esclusione di una parte degli articoli, Sciascia passa ad argomentare l'idea di Savinio come «naturalmente non fascista», vero nucleo concettuale all'origine della sua operazione:

L'intelligenza di Savinio, la sua formazione, il suo modo di vivere, il suo comportamento erano quanto di più lontano, di più refrattario, si può immaginare rispetto al fascismo. E può anche darsi che ad un certo punto della sua vita, dopo un lungo soggiorno in Francia e al ritorno in Italia, si sia in qualche modo sentito fascista per afflato patriottico più che per ideologia: ma non ci ha messo molto tempo per ricredersi e ritrovarsi<sup>3</sup>.

Di là dalle motivazioni che determinano la sua decisione, ciò che interessa innanzitutto è prendere atto delle implicazioni avute dalle scelte redazionali di Sciascia, che lo portano a omettere dalla raccolta quasi la metà degli articoli originariamente pubblicati. Nell'intento di preservare integra l'immagine dello scrittore dal quale affermava di aver ricevuto in gioventù «la più vera, la più radicale lezione di antifascismo»<sup>4</sup>, quello che Sciascia compie è un dichiarato, seppur sottile, atto di censura.

La criticità di una simile operazione editoriale fu rilevata già all'indomani della pubblicazione di *Torre di guardia* da un altro attento lettore di Savinio, Edoardo Sanguineti, che dalle pagine di «Paese Sera» contestò su più livelli la legittimità dell'intervento di Sciascia. Esaminando

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> La citazione è tratta da uno dei più avvincenti ritratti di Savinio ad opera di Sciascia, di cui merita riportare il seguito: «[...] da Alberto Savinio – cioè da uno scrittore che con estrema ripugnanza avrebbe usato le parole “impegno” e “impegnato”, e avrebbe anzi preferito, a mostrarla, sostituirla con “ingaggio” e “ingaggiato” – mi è venuta (e credo sia venuta anche ad altri della mia generazione) la più vera, la più radicale lezione di antifascismo. Era un dislargo di orizzonte, un senso di liberazione, una leggerezza e un leggero stordimento come di decollo – o come dall'uscire in piena aria e luce da un luogo chiuso ed oscuro. Dalla sua pagina, subito alle prime righe si apriva la rivelazione che c'era dell'altro – che c'erano tante verità, da cercare dentro e fuori di noi liberamente, senza paure; che il mondo era stato ed era, negli uomini nelle cose nei libri, più semplice e luminoso e al tempo stesso più complesso ed oscuro, di quanto volevano farci credere; che l'Italia in cui vivevamo, e che volevano credessimo impareggiabile, era un paese angusto e povero [...]. Savinio, ecco, era l'Europa: l'Europa ancora libera, ricca di idee di contraddizioni di “degenerazioni”, inquieta, minacciata; quella in cui ancora si poteva scrivere, e leggere soprattutto, qualunque libro si volesse», L. Sciascia, *Testimonianza per Savinio*, in «Scena», I, 5 (ottobre-novembre 1976), pp. 36-38, ora in Sciascia 2016, pp. 150-157: 151-152. Si veda anche la *Nota al testo* di Paolo Squillaciotti alle pp. 236-238.

la raccolta con sguardo di filologo, Sanguineti criticò lo scarso rigore del curatore, colpevole di aver scorporato in più casi dei gruppi di articoli che Savinio aveva concepito contestualmente<sup>5</sup> e di aver stabilito in modo non sempre convincente quali pagine andassero conservate, in quanto frutto dell'intramontabile attualità saviniana, e quali invece fossero da escludere, perché mero prodotto del loro tempo<sup>6</sup>.

Il giudizio negativo di Sanguineti, tuttavia, non si limita a queste considerazioni, ma arriva a colpire la dimensione più ideologica dell'operazione editoriale di Sciascia, risultata in un preventivo eccesso di protezione nei riguardi del nome di Savinio e del suo posto nella storia:

Non c'è mica da gridare allo scandalo. Il mondo è pieno di gente che mette le mutande alla Storia: sarà lecito metterle, forzosamente, fatte le proporzioni, anche al povero Alberto. Però, per amore un po' del certo, se non addirittura del vero, avremmo preferito che le mutande, al povero Alberto, gliel'infilasse il lettore, per conto suo, di gusto suo, della taglia preferita, anziché il signor curatore [...]. Siamo nel 1978, del resto<sup>7</sup>.

Sanguineti fa dunque appello a un principio di verità documentaria di cui la selezione compiuta da Sciascia non sembra tener conto pienamente, contribuendo anzi a creare un vuoto significativo nella ricostruzione del rapporto tra Savinio e il fascismo in un tornante, quello della metà degli anni Trenta, quanto mai complesso. Se con la fine del decennio, infatti, inizieranno a susseguirsi le prime frizioni, deliberate o accidentali, con la politica di regime – culminate nel gennaio 1939

---

<sup>5</sup> «Apriamo allora il libro e la "Stampa" del '34, ad un tempo, in una quieta emeroteca, e tentiamo un piccolo assaggio. La prima "torre" è del 7 gennaio (il volume tace le date, ma il giornale parla), ed è distribuita su tre piani. Si riedita il primo (*Il calcio dell'asino*), e si omettono subito gli altri due. Perché? Sciascia se lo saprà», E. Sanguineti, *Guardando una torre*, in «Paese Sera» (28 aprile 1978), ora in Sanguineti 1985, pp. 88-90: 89.

<sup>6</sup> «*Liberate gli ascensori* sarà legatissimo all'attualità d'allora, poiché vi si depreca che questi siano schiavi di "chi ha la chiave", il che certamente, oggidi, è assai più raro, sempre più raro. Ma questa minima moralità dell'ascensore "prigioniero" e "schiavo" è cosa di molto duratura attualità saviniana, e non era opportuno invidiarcela con forbici. Tanto più che l'elogio della "vita comoda", che Savinio ha incollato sopra il suo libertario appello, era proprio una buona carta da giocare in favore del "naturalmente non fascista": "La civiltà è fatta anche di queste piccole cose (che per un certo rispetto possono anche essere considerate grandi). La vita comoda, razionale non è segno di decadenza: è condizione di maggior lavoro, di maggior rendimento"» (*ibidem*).

<sup>7</sup> Ivi, pp. 88-89.

con la celebre chiusura di «Omnibus» a causa di un articolo di Savinio<sup>8</sup> –, interpretare la situazione degli anni 1933-1938 è operazione più delicata, e il caso di *Torre di guardia* non fa che dimostrarlo.

Tale difficoltà emerge innanzitutto sul piano macroscopico, ovvero se si considera *Torre di guardia* come un insieme testuale dal quale è stata amputata una parte originariamente costitutiva. Ma anche, e soprattutto, se si guarda al contenuto degli articoli censurati, provando a inserirlo senza filtri nella continuità della produzione saviniana<sup>9</sup>. Un esperimento che varrà la pena tentare, prendendo in considerazione gli articoli esclusi dalla pubblicazione attraverso tre categorie concettuali particolarmente ricorrenti e significative.

Il primo nucleo sul quale può essere opportuno riflettere è quello riguardante il tema della civiltà, centrale nella riflessione di Savinio di questi anni. Insieme agli articoli pubblicati sulla rivista milanese «Colonna»<sup>10</sup> – fondata da Savinio nel 1933 e recante l'emblematico sottotitolo «Periodico di civiltà italiana» –, la frequenza di questo motivo è documentata dai testi raccolti in *Torre di guardia*, soprattutto da quelli inediti. Fra i brani esclusi dalla raccolta, infatti, ricorre frequentemente l'idea di una connaturata superiorità della civiltà italiana su quella settentrionale, un manicheismo secolare che avrebbe trovato la sua piena realizzazione soltanto con l'avvento del fascismo. Se ne ha una prova in un articolo del febbraio 1934, intitolato *Influenza nefasta*:

[...] a riguardare nella Storia possiamo rilevare questo fatto importantissimo per noi: che ogni qualvolta la civiltà, la cultura, lo *spirito* italiano rinasce, esso rinasce non solo per autogenesi, ma anche per reazione alla civiltà, alla cultura, allo spirito settentrionale. E oggi stesso che la civiltà italiana rinasce splendidamente, e con un complesso e un'armonia di cui da Roma in poi non si era avuto l'eguale, è da notare che essa rinascita coincide, e non fortuitamente certo, con il manifesto decadimento non dico del settentrione come entità etnica o politica, ma dello spirito, della mentalità settentrionale, cioè a dire gotica<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> La vicenda è ricostruita dettagliatamente in Tinterri 1982, mentre l'articolo è pubblicato in Savinio 2012.

<sup>9</sup> Gli articoli sono integralmente accessibili online, tramite il sito dell'«Archivio Storico La Stampa» (<http://www.archiviolaStampa.it/>, consultato in data 8 febbraio 2020).

<sup>10</sup> Sull'esperienza di «Colonna», in particolare sui punti di contatto tra la linea editoriale e la politica culturale fascista, si veda Lijoi 2019.

<sup>11</sup> A. Savinio, *Influenza nefasta*, in «La Stampa», XII (24 febbraio 1934), p. 3.

Savinio propone una lettura dicotomica del contingente declino occidentale, risultato di una crisi ideologica ancor prima che economica, presentando una teoria della civiltà tutta sbilanciata in favore dell'estremità italiana, alla quale sarebbe toccato in sorte un destino superiore.

La centralità di simili considerazioni nell'evoluzione del pensiero saviniano in quest'arco di tempo trova una conferma diretta nell'osservazione della sua biblioteca personale. A saltare all'occhio è la presenza di due opere di Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident* – del quale è presente solo il primo volume, *Forme et réalité*<sup>12</sup> – e *Années décisives*<sup>13</sup>, traduzioni francesi apparse rispettivamente nel 1931 e nel 1934. La lettura dei due saggi avviene con ogni probabilità a breve distanza dalla loro pubblicazione, come sembrano suggerire la stesura da parte di Savinio della conferenza *Tramonto dell'Occidente. Aurora di una nuova civiltà italiana*, tenuta nel maggio 1933 all'Istituto Fascista di Cultura di Firenze, e, più in generale, la manifesta prossimità del pensiero saviniano di questo periodo con alcuni aspetti della dottrina spengleriana<sup>14</sup>. La scoperta di Spengler, il cui profitto è testimoniato dalla presenza abbondante di postille annotate sui volumi<sup>15</sup>, avvicina Savinio al tema della mistica della nazione, presente nell'ideologia di regime fin dalle sue origini, ma declinato alla metà degli anni Trenta nel senso di una sempre più profonda assimilazione dell'identità nazionale in quella fascista<sup>16</sup>. Il motivo è oggetto di riflessione in termini analoghi anche in un articolo del dicembre 1933, intitolato *Materia prima*:

---

<sup>12</sup> O. Spengler, *Le déclin de l'Occident. Volume I : Forme et réalité*, traduit de l'allemand par M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1931 (collocazione nel Fondo Savinio: FSAV-607).

<sup>13</sup> O. Spengler, *Années décisives. L'Allemagne et le développement historique du monde*, traduit de l'allemand par R. Hadekel, Paris, Mercure de France, 1934 (FSAV-594).

<sup>14</sup> Per un'analisi della conferenza e del rapporto tra Savinio e il modello spengleriano si veda Weidlich 2017; su questo secondo aspetto cfr. anche Bellini 2013, in particolare il sottocapitolo *Mistica delle radici e cosmopolitismo. Savinio e Spengler*, pp. 156-165.

<sup>15</sup> Sulle tracce di lettura contenute nel volume di *Forme et réalité* rimando a Bellini 2013. Per quanto riguarda l'esemplare di *Années décisives*, il capitolo *La révolution mondiale des peuples de couleur* contiene un buon numero di annotazioni, mentre negli altri si riscontrano prevalentemente segni verticali nei margini. Conformemente alla prassi di lettura di Savinio, inoltre, il verso dell'ultima pagina è utilizzato per appuntare i rimandi a dei passi particolarmente significativi, corredati di numero di pagina; tra questi, si notino in particolare i seguenti: «300 decadenza della razza», «168 significato di "cittadino" e "borghese"», «171 Schopenhauer premia i difensori dell'ordine».

<sup>16</sup> A proposito dell'influenza esercitata dalle teorie spengleriane sulla dottrina fascista si veda De Felice 1976, pp. 38-44.

Senza spostarsi, senza «girare», una finestra aperta alla luce l'Italia ce l'ha sempre: paese dai molti sguardi, dalle molte voci, dalle molte anime che, singolari in sé, diverse, spesso contrarie, si raccolgono assieme e in armonia compongono l'anima grande, complessa dell'Italia. Questa la ragione della sua straordinaria vitalità, delle sue palinogenesi continue, del suo «destino» che al confronto del destino altrui, prende l'aspetto stupefacente, luminoso del miracolo<sup>17</sup>.

L'esaltazione di un destino proprio all'Italia, così enfatica e forzata, deve essere sembrata a Sciascia particolarmente in sintonia con la celebrazione dei valori della nuova civiltà italiana promossa dalla propaganda ufficiale. È innegabile che il passo risenta della retorica di regime, che proprio in quegli anni salutava l'ingresso nella cosiddetta «terza fase» della rivoluzione fascista, da auspicarsi più in una prospettiva sociale che sul piano strettamente politico<sup>18</sup>. Resta vero, tuttavia, che l'argomento della contrapposizione tra le altre civiltà e quella italiana, nonché l'affermazione della superiorità di quest'ultima, non sono del tutto inedite nella riflessione saviniana, specie in quella a cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti, affidata in buona parte alle pagine della rivista d'arte «Valori Plastici»<sup>19</sup>. Il motivo è testimoniato, ad esempio, già da uno scritto del 1921 intitolato *L'arte italiana e la critica*, nel quale Savinio afferma che

nonostante il miserrimo stato in cui s'è ridotto il maggior numero dei suoi figli, resta pur sempre l'Italia terra prediletta dai miracoli, come vastissima scena su cui di tratto in tratto scoppiano gli spettacoli più impreveduti. Il ciclo delle meraviglie non è ancora chiuso<sup>20</sup>.

Ma ancora tre anni prima, in un testo intitolato *Parallelo*, redatto nel 1918 sul verso di una lettera indirizzata a de Chirico e poi rimasto inedito, si legge:

<sup>17</sup> A. Savinio, *Materia prima*, in «La Stampa», XI (23 dicembre 1933), p. 3.

<sup>18</sup> Cfr. De Felice 1976, p. 9.

<sup>19</sup> Sull'importanza dell'esperienza di «Valori Plastici» nella maturazione della teoria artistica saviniana si vedano Fossati 1981 e Italia 2004, in particolare il capitolo *Per una «filosofia delle arti»: «Valori plastici»*, pp. 140-179.

<sup>20</sup> A. Savinio, *L'arte italiana e la critica*, in «Valori Plastici», III, 5 (settembre-ottobre 1921), pp. 106-109, ora raccolto in Savinio 2007, pp. 109-122: 115.

Siamo Nazione, e Nazione grande, non per effetto di conquiste, non per bravate militari, non per botte e prepotenze, ma per ragioni di natura, di essenza. [...] Ci reggiamo in piedi, non per un peso di governo, non per una impalcatura di leggi, di imposizioni, di forzamenti, ma semplicemente per effetto di quell'equilibrio ingenito che, come si trova particolarmente in ognuno di noi, così pure uniforma l'equilibrio dell'Italia intera e Stato<sup>21</sup>.

Va qui tenuto a mente il modo in cui, specie intorno a questo punto, la produzione di Savinio si intreccia strettamente alla sua vicenda personale, che proprio fino alla metà degli anni Trenta è la storia di un *déraciné*, un apolide per destino e per scelta, per il quale l'aspirazione al riconoscimento individuale in un'identità nazionale si accorda alla sublimazione dei caratteri universali di quella nazione<sup>22</sup>. È la dinamica a cui allude Sciascia quando nella *Nota* introduttiva parla di fascismo «per afflato patriottico» al ritorno dal secondo soggiorno francese, lo stesso impulso che anima gli scritti degli anni Venti, anch'essi pubblicati dopo un lungo periodo trascorso in Francia. Ad accrescere il peso della componente identitaria, inoltre, concorre al ritorno dal secondo soggiorno parigino l'accusa – come avrebbe rilevato lo stesso Sciascia – di essersi «“infranciosato”»<sup>23</sup>, e la conseguente necessità di dimostrare, ed esibire,

<sup>21</sup> A. Savinio, *Parallelo* (ottobre 1918), in *Italia* 2004, pp. 402-403; sulle circostanze di composizione del testo si vedano anche le pp. 100-102.

<sup>22</sup> La propria dimensione di apolide è frequentemente oggetto di autoriflessione da parte di Savinio, come in questo passo tratto dall'*Infanzia di Nivasio Dolcemare*, pubblicato nel 1941 ma apparso sull'«Italiano» di Longanesi tra il 1935 e il 1936: «Italiano nato fuori d'Italia, Nivasio Dolcemare si considera un privilegiato. [...] La nascita di un italiano fuori d'Italia, equivale alla pittura a velature, alla musica riprodotta. È, nel problema della razza, il raggiungimento dello stile. L'analisi dell'italiano Nivasio Dolcemare dà: italiano più italiano dell'italiano, perché l'“italiano” in lui non è “stato locale”, ma condizione voluta, scoperta, conquistata», *Id., Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in Savinio 1995, pp. 565-688: 578-579.

<sup>23</sup> «[...] a volte le terze pagine si accendevano di “segnali”. Per esempio: i racconti allegorici che Moravia pubblicava sulla “Gazzetta del popolo” [...]. E così, sulla “Stampa”, gli articoli, prevalentemente su “cose di Francia”, di Cajumi e Savinio: ed era momento in cui l'accusa di “infranciosato” non era priva di effetto. E bisogna dire che contro Savinio, mentre era in Francia, non erano mancate sui fogli letterari italiani delazioni di “lercio antifascismo”», Sciascia 2016, p. 152. Le accuse a cui fa riferimento Sciascia nascevano non solo in risposta al prolungato soggiorno francese di Savinio, ma anche come reazione all'intervista che egli aveva rilasciato nel novembre 1927 a Pierre Lagarde del quotidiano «Comœdia». Nell'intervista, che avrebbe avuto una certa risonanza in Italia, Savinio confessava senza mezzi termini: «Le seul fait que j'ai quitté l'Italie pour vivre en France prouve assez ce que je pense de l'Italie intellectuelle. Elle ne m'intéresse pas du tout. Paris est, à mon avis, la seule ville possible du monde, la seule où l'on puisse produire, la seule où l'on

un fermo senso di appartenenza alla civiltà italiana. Si tratta, dunque, di un motivo profondamente radicato nella sua riflessione teorica non meno che nella sua vicenda privata, intorno al quale si dispiegano delle aspirazioni personali e collettive che gli articoli di *Torre di guardia*, anche quelli censurati, testimoniano in maniera straordinariamente fedele.

La riflessione sulla civiltà italiana si intreccia strettamente a quella su un'altra categoria ricorrente in questi articoli, ossia l'idea di palinogenesi, intesa – come ha rilevato Emilio Gentile – come «una *metanoia* individuale e collettiva»<sup>24</sup>, volta a «liberare il popolo italiano dalle sedimentazioni di abiti mentali, costumi e tradizioni che avevano causato l'“eclissi della stirpe” dopo le epoche gloriose della romanità, della cattolicità e della rinascenza»<sup>25</sup>. Nelle note censurate Savinio manifesta in più punti la fiducia nel fatto che l'Italia stia attraversando una fase di rigenerazione civile e politica, come si legge in *Trasmisione di poteri*:

Dopo un periodo di attività che fu lunghissimo, la voce della civiltà settentrionale comincia a calare di tono e a velarsi di raucedine. In pari tempo, la civiltà meridionale (o per meglio dire Italiana – perché tutta quanta la civiltà non settentrionale si concentra per ora in Italia) sorge da un lungo riposo, inaugura una nuova fase di operosità, organizza a sua volta il presente e l'avvenire<sup>26</sup>.

E ancora, in *Colore del tempo*: «l'Italia per parte sua e prima di tutti ha fatto una rivoluzione che l'ha messa alla testa del tempo nuovo»<sup>27</sup>, affermazione in cui è efficacemente racchiuso il binomio costituito da due ingredienti fondamentali della propaganda di regime, l'esaltazione del primato italiano e la celebrazione della rinascita fascista.

La prima metà degli anni Trenta conosce, in effetti, una particolare sintonia tra i temi palingeneticici del fascismo e il diffuso bisogno tra gli intellettuali di trovare risposte all'assenza di certezze ideologiche ed esistenziali, complice anche una voluta indeterminatezza da parte

---

se sente encouragé, la seule où règnent à la fois l'intelligence et le sens de l'art», e ancora: «L'Italie ne peut, actuellement, rien présenter d'intéressant au point de vue intellectuel. Un pays qui a tant de préoccupations sociales et politiques ne peut se consacrer aux arts» (Lagarde 1927, p. 1).

<sup>24</sup> Gentile 2006, p. 184.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>26</sup> A. Savinio, *Trasmisione di poteri*, in «La Stampa», XI (10 agosto 1933), p. 3.

<sup>27</sup> A. Savinio, *Colore del tempo*, in «La Stampa», XII (7 gennaio 1934), p. 3.

della politica culturale fascista nell'indicare i tempi e i modi di questa rivoluzione<sup>28</sup>. Eppure, anche questo discorso si trova già formulato tra gli scritti apparsi su «Valori plastici»:

Pertanto noi, da ora, consideriamo nell'Italia una nazione che ritorna ai suoi destini massimi: lascia la fase dell'appartamento, delle ridotte possibilità, di quello che comunemente si chiama *provincialismo*, e trova il senso pieno della sua posizione capitale<sup>29</sup>.

Anche nel Primo dopoguerra Savinio si era dimostrato persuaso del fatto che l'Italia stesse attraversando un processo di rinnovamento radicale, che le avrebbe restituito la grandezza del suo destino. Nella genesi delle considerazioni sulla palingenesi espresse negli scritti esclusi da *Torre di guardia*, dunque, sembra incidere maggiormente la continuità con una riflessione già avviata, piuttosto che l'adesione convinta all'utopia secondo la quale il fascismo avrebbe determinato il tanto atteso rinnovamento civile della società italiana, l'illusione di una trasformazione collettiva che pure accomuna una fetta significativa del mondo intellettuale alla metà degli anni Trenta.

Le osservazioni sulla palingenesi sono legate a un'ultima questione sulla quale gli articoli di *Torre di guardia* permettono di soffermarsi da un'angolatura privilegiata, ossia la teoria dell'arte, riflessione alla quale Savinio sembra particolarmente propenso dopo il ritorno dal soggiorno parigino, durante il quale si era dedicato in maniera pressoché esclusiva alla pittura. Nelle note escluse dalla pubblicazione ricorre frequentemente il motivo dell'arte come campo di applicazione privilegiato del rinnovamento fascista, come si legge nell'incipit di *Arte mediterranea*:

Nell'attuale momento storico, l'Italia è il solo paese che segua il ritmo di un destino chiaro, proprio, preciso. In mezzo al vasto e complesso fenomeno di palingenesi che si chiama Fascismo, si possono isolare tanti fenomeni particolari di palingenesi – uno dei quali, e principalissimo, l'arte<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Cfr. Marino 1983.

<sup>29</sup> A. Savinio, *Fini dell'arte*, in «Valori Plastici», I, 6-10 (giugno-ottobre 1919), pp. 17-21, ora in Savinio 2007, pp. 65-74: 66.

<sup>30</sup> A. Savinio, *Arte mediterranea*, in «La Stampa», XI (16 dicembre 1933), p. 3. L'articolo sarebbe stato pubblicato nuovamente in «Colonna. Periodico di civiltà italiana», II, 1 (gennaio 1934), p. 19.

Si tratta stavolta di un'affermazione inconsueta, da parte di qualcuno che aveva lasciato l'Italia proprio per la difficoltà di confrontarsi con un panorama artistico a lui non congeniale, per il quale aveva sostenuto strenuamente la necessità di un cambiamento<sup>31</sup>. Tuttavia, il rinnovamento artistico cui Savinio afferma di stare assistendo consiste proprio nel ritorno al paradigma di un classicismo di stampo greco-romano già teorizzato negli scritti metafisici. Così infatti prosegue l'articolo:

Con orgoglio cosciente il pittore italiano d'oggi si riconosce affine e fratello al pittore del primo rinascimento [...]. Ma nel fenomeno di palinogenesi di cui ho parlato, questo richiamo al primo rinascimento costituisce a mio parere un primo passo. E presto io credo che l'artista italiano si richiederà non più al primo rinascimento, ma a quella pittura mirabile che va sotto il nome di pittura pompeiana e di pittura romana. Questa è l'arte mediterranea per eccellenza: l'arte italiana<sup>32</sup>.

Al ritorno dalla Francia, Savinio manifesta un'effettiva persuasione nel fatto che l'Italia stia andando incontro a quel processo di rinnovamento che aveva auspicato durante la stagione metafisica. Lo sviluppo di un'arte italiana è declinato enfatizzando al tempo stesso la componente anti-settentrionale della nuova tendenza nazionale e la fiducia nel raggiungimento dell'autarchia culturale, entrambi propositi centrali nella retorica di regime. Di qui la decisione di Sciascia di censurare queste riflessioni, pure cruciali per interpretare l'evoluzione della poetica saviniana in questi anni.

Una scelta che, alla luce dell'analisi condotta, sembra innanzitutto necessario comprendere e anzi ribadire, riaffermando le ragioni di un'operazione mossa dall'esigenza di preservare l'integrità di Savinio e della sua opera, e sottrarla all'inesorabile condanna che le sarebbe toccata in un'Italia ancora profondamente intransigente in fatto di separazione tra fascismo e antifascismo. Una censura dettata dal desiderio di salvaguardare agli occhi degli altri l'immagine di Savinio, ma

<sup>31</sup> Nella già ricordata intervista al quotidiano «Comœdia» Savinio aveva aggiunto a proposito della pittura: «Pour la peinture, puisque vous en parlez, il faut bien avouer qu'en Italie, elle est nulle. Sans doute peut-on, chez quelques peintres, trouver des qualités. Mais ça ne m'intéresse pas. Ils manquent tous de cet esprit moderne qui me séduit. Les hommes de lettres autant que les peintres» (Lagarde 1927, p. 2).

<sup>32</sup> A. Savinio, *Arte mediterranea*, cit., p.3.

soprattutto – come ha sottolineato Alessandro Tinterri – di preservare «il personale ricordo di quell’immagine»<sup>33</sup>, che per Sciascia costituisce un paradigma civile ancor prima che artistico.

«Siamo nel 1978», ricordava Sanguineti, ma non sarebbe difficile capovolgere il senso della sua affermazione, e immaginare l’oblio che nel panorama culturale degli anni Settanta, nel pieno della rielaborazione di un passato ancora troppo vicino, sarebbe toccato in sorte ad un autore ritenuto vicino al fascismo, anche solo momentaneamente<sup>34</sup>. In questo senso appare quindi condivisibile e lungimirante la decisione del curatore di emendare gli articoli che sarebbero stati più insidiosi.

È indubbio, tuttavia, che la sua selezione abbia prodotto un vuoto nella ricostruzione dei rapporti tra Savinio e il fascismo nella delicata fase di transizione della prima metà degli anni Trenta. Tanto più se si considera il cambiamento intercorso dagli anni Settanta ad oggi nelle modalità di ricezione e di valutazione della storia intellettuale di quegli anni, di fronte ad un’urgenza sempre maggiore di verità storica l’operazione di Sciascia costituisce ormai un filtro anacronistico, una precauzione in origine necessaria, ma oggi inattuale.

Gli articoli esclusi dalla pubblicazione meriterebbero di essere riscoperti per almeno due ragioni, che hanno a che vedere rispettivamente con il loro contenuto e con il contesto storico nel quale sono stati prodotti. Da un lato, i testi di cui ci siamo occupati costituiscono la testimonianza di una continuità nella riflessione che si estende lungo momenti diversi della storia personale e dell’attività letteraria di Savinio, in particolare della sua scrittura saggistica. Proprio attraverso la filigrana della prosa argomentativa, gli scritti degli anni Dieci e Venti e gli articoli espunti da *Torre di guardia* rappresentano un terreno d’incontro sul quale è possibile misurare la sottile coerenza dell’evoluzione del sistema di pensiero saviniano, anche quando questa maturazione ha comportato la parziale condivisione di alcune istanze centrali nell’apparato ideologico di regime.

In secondo luogo, e proprio in virtù di queste tracce di vicinanza ai motivi della propaganda fascista, il corpus di *Torre di guardia*, considerato nella sua originaria completezza, permette di aggiungere un prezioso tassello alla ricostruzione dell’effettivo posizionamento di Savinio rispetto al regime. Che si tratti di un nazionalismo esibito in risposta alla

---

<sup>33</sup> A. Tinterri, “L’Altro” e Savinio: *Sciascia e Savinio*, in Tinterri 1999, pp. 111-124: 117.

<sup>34</sup> Si veda a questo proposito La Rovere 2012.

fine del lungo soggiorno parigino, o di una sovrapposizione dovuta ad aspetti già presenti nella sua poetica, quella di Savinio rimane la prova di una notevole capacità di adattamento, che gli permette, almeno fino alla fine degli anni Trenta, di sopravvivere in un terreno minato. Una sopravvivenza non priva di cedimenti, come lui stesso avrebbe rilevato qualche anno dopo, rispondendo in questo modo a chi chiedeva «Come avete fatto voi altri italiani a sopportare per tanti anni il fascismo?»<sup>35</sup>: «Più santo fra i santi è colui che ha traversato una *saison en enfer*, e io per me ho più fiducia negli italiani che hanno traversato la stagione infernale, sia pure uscendone con qualche scottatura»<sup>36</sup>.

## Bibliografia

- BELLINI D., *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- DE FELICE R., *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1976.
- FOSSATI P., *Valori Plastici (1918-22)*, Torino, Einaudi, 1981.
- GENTILE E., *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Bari, Laterza, 2006.
- ITALIA P., *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004.
- LA ROVERE L., *Gli intellettuali italiani e il problema delle generazioni nella transizione al postfascismo*, in *La vie intellectuelle entre fascisme et République 1940-1948*, a cura di A. Bechelloni, C. Del Vento, X. Tabet, in «Laboratoire Italien», XII (2012), Lyon, ENS Éditions, pp. 97-110.
- LAGARDE P., *M. Savinio est épris de littérature franco-italienne*, in «Comœdia», XXI, 5441 (29 novembre 1927), pp. 1-2.
- LIJOI L., *Alberto Savinio and the "years of consent": the experience of "Colonna" (1933-34)*, in «Italian Modern Art», I, 2 (luglio 2019), <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/alberto-savinio-and-the-years-of-consent-the-experience-of-colonna-1933-34/> (consultato in data 8 febbraio 2020).
- MARINO G. C., *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- MOTTA A., *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Nota di S. S. Nigro, Prefazione di G. Puglisi, Palermo, Sellerio, 2009.
- PINOTTI G., *Sciascia adelphiano*, in «Todomodo», IV (2014), pp. 9-19.
- SANGUINETI E., *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.

<sup>35</sup> A. Savinio, *L'uomo questa rarità*, in «Il Tempo» (21 giugno 1945), ora in Savinio 2004, pp. 136-139: 136-137.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

- SAVINIO A., *Torre di guardia* [1977], a cura di L. Sciascia, con un saggio di S. Battaglia, Palermo, Sellerio, 1993.
- Id., *Opere*, I. *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.
- Id., *Opere*, III. *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2004.
- Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano, V. Trione, Milano, Adelphi, 2007.
- Id., *Il sorbetto di Leopardi*, postfazione di M. Gatta, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini, 2012.
- SCIASCIA L., *Nota*, in Savinio 1993, pp. 11-12.
- Id., *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2016.
- TINTERRI A., *Nota introduttiva* ad A. Savinio, *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, pp. 11-14.
- Id., *Savinio e l'“Altro”*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1999.
- WEIDLICH M., *Tramonti e aurore di Alberto Savinio*, con uno scritto di P. Baldacci, Milano, Scalpendi, 2017.



PARTE III

L'OPERA E LA CENSURA



# Mito e realtà del libro proibito: il caso del *Divortio celeste* (1643) e dell'*Alcibiade fanciullo a scola* (1652?)

Corinna Onelli

## 1. Ferrante Pallavicino, dalla propaganda anti-romana ad autore impegnato

Con il mio contributo intendo proporre una riflessione su come la reputazione di 'proibito' possa alimentare la fortuna di un autore e influenzare il giudizio della critica. Mi soffermerò dapprima sul caso di Ferrante Pallavicino, il quale, intorno al 1640, scriveva: «aumentandosi il pregio de' libri quando sono proibiti, invoglia ciascun autore di mendicare, con tal mezzo, valesse alle sue composizioni»<sup>1</sup>, vale a dire che la proibizione di un libro ne fa aumentare il valore commerciale al punto che gli autori stessi desiderano essere condannati. Sono parole che, proprio per Pallavicino, si riveleranno drammaticamente profetiche.

Nato a Parma nel 1615, Ferrante entra intorno al 1635 a far parte della cerchia della celebre Accademia degli Incogniti di Venezia, fondata e animata dal patrizio Giovan Francesco Loredan, del quale Pallavicino diviene segretario<sup>2</sup>. La prima produzione veneziana di Ferrante consiste principalmente in romanzi a sfondo mitologico o biblico, venati di un erotismo in linea con il libertinismo degli Incogniti.

A partire dagli anni '40, la produzione di Pallavicino si orienta decisamente verso la satira, con la redazione del già citato *Corriero svaligiato*, pubblicato clandestinamente nel 1641 sotto lo pseudonimo "Ginifacio Sprironcini" e con un'indicazione di luogo di stampa (Norimberga) presumibilmente falsa. Il *Corriero* presenta una quarantina di lettere che si vogliono sottratte a un corriere inviato dal governatore

---

<sup>1</sup> Pallavicino 1984, p. 99. Per il profilo biografico di Pallavicino, vedi Infelise 2014b.

<sup>2</sup> Su Loredan, vedi Carminati 2005.

di Milano a Roma e a Napoli. Le lettere intercettate vengono lette e commentate da quattro cavalieri e danno occasione di smascherare i disegni orditi dalla Curia, dagli Spagnoli e dalla Compagnia di Gesù, ma anche più in generale di satireggiare la società del tempo.

Lo stratagemma della falsa indicazione di stampa non sembrerebbe essere stato particolarmente efficace, dal momento che il nunzio apostolico a Venezia, Decio Vitelli, chiederà e otterrà dalla Repubblica la carcerazione di Pallavicino in quanto autore del *Corriero*. Ma Pallavicino, grazie all'appoggio della classe dirigente veneziana, verrà ben presto scarcerato, senza neanche essere processato. Anzi, Fulgenzio Micanzio, incaricato dalla Repubblica a esprimere un giudizio sul *Corriero*, invece di censurare Pallavicino, nel suo 'parere' attaccherà Roma, che a suo avviso non perde occasione di screditare la Repubblica attraverso pubblicazioni antiveneziane. A tal proposito, Mario Infelise ha sottolineato come il governo veneziano, nel proteggere Pallavicino e più in generale gli Incogniti, non mirasse certo a difendere la libertà d'espressione del singolo, ma, appunto, a riaffermare «ogni margine di autonomia possibile contro la curia romana»<sup>3</sup>. Oltretutto Infelise fa notare come circa metà dei libri pubblicati a Venezia tra il 1632 e il 1642 abbia relazioni più o meno dirette con l'Accademia degli Incogniti, il che sarebbe impensabile senza la connivenza della Repubblica<sup>4</sup>. La stretta connessione tra contesto politico e produzione letteraria degli Incogniti, e di Pallavicino in particolare, emerge ancor più chiaramente negli anni 1642-1643 quando Venezia si schiera contro Roma e al fianco di Parma nella Guerra di Castro<sup>5</sup>.

Nel 1642 viene pubblicata la *Baccinata*, un pamphlet in cui vengono dileggiati il nunzio Vitelli, papa Urbano VIII (al secolo Maffeo Barberini) e, più in generale, la famiglia Barberini. Anche in questo caso si tratta di una pubblicazione clandestina, stavolta anonima, con note tipografiche alquanto fantasiose<sup>6</sup>. La *Baccinata* viene attribuita a Pallavicino già dai contemporanei, tuttavia mi chiedo se non possa trattarsi

<sup>3</sup> Infelise 2014a, p. 183.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 141-144.

<sup>5</sup> Sulla prima Guerra di Castro, vedi Piccin, in corso di pubblicazione.

<sup>6</sup> Il titolo completo recita: *Baccinata, ovvero Battarella per le Api Barberine, in occasione della mossa delle armi di N. S. Papa Urbano Ottavo contra Parma, s.l.*, nella stamperia di Pasquino, a spese di Morforio, 1642. La baccinata e la battarella sono, rispettivamente, il catino di rame e l'utensile di legno impiegati per far rientrare le api negli alveari. Come è evidente, si tratta di un riferimento satirico alle api presenti nello stemma dei Barberini.

di un'opera composta a più mani. Oltre a sberleffi vari nei confronti dei Barberini e di Vitelli, il libello contiene infatti anche evidenti richiami al pensiero di Paolo Sarpi che potrebbero essere stati ispirati dallo stesso Micanzio, successore e discepolo di Sarpi<sup>7</sup>. Significativa a tal proposito la testimonianza del marzo del 1643 secondo la quale «hanno opinione sicura i Barberini che la *Bacinata* [sic] ed altro non sii stata sua [di Pallavicino] farina», così come la lettera al cardinale Francesco Barberini in cui Vitelli definisce «Loredano [...] quello che metteva su il Pallavicino»<sup>8</sup>. Tuttavia, l'ipotesi di un regime di 'autorialità collaborativa' nel caso degli scritti antibarberiniani di Pallavicino non è mai stata presa in considerazione dalla critica, e mi sembra invece una pista che meriterebbe di essere esplorata, così come l'ipotesi che Ferrante sia stato preso di mira dai Barberini in quanto elemento più debole di un intero sistema.

Dopo la diffusione della *Baccinata*, la reazione dei Barberini non si fa infatti attendere. Oggetto di oscure minacce, Ferrante teme per la propria vita e nel settembre del 1642 si lascia convincere a partire per la Francia, allettato, a quanto pare, da alcune false lettere di Richelieu che gli promettono un incarico alla corte di Francia. A mostrargli le lettere è Charles de Bresche, in realtà agente al soldo di Vitelli. Pallavicino si recherà dapprima a Bergamo, dal cugino Bartolomeo Albani, in attesa di essere raggiunto da de Bresche. I due lasciano l'Italia a novembre e nel tragitto verso Parigi il francese farà passare di proposito Ferrante ai confini dell'enclave pontificia di Avignone. Nel gennaio del 1643 lo scrittore viene così arrestato dai gendarmi pontifici. Ferrante passa più di un anno nelle carceri di Avignone, per essere infine processato e condannato per i reati di lesa maestà e apostasia. Viene decapitato nel marzo del 1644.

Proprio questa tragica fine decreta l'impressionante successo editoriale di Pallavicino all'estero, in particolare nei contesti protestanti o comunque opposti a Roma. Non a caso, dopo l'esecuzione avignonese iniziano a circolare, associati alla figura di Ferrante, libelli di ispirazione antibarberiniana e antispagnola, come il breve scritto satirico *La disgratia del Conte d'Olivarez*, senza meno spurio, poiché vi si riferiscono eventi accaduti quando Ferrante si trovava già nelle carceri avignonesi.

<sup>7</sup> Vedi il commento al testo in Pallavicino 2011, pp. 77-78 e 87-88. Vitelli sospettava che Micanzio potesse essere l'autore di un altro scritto antibarberiniano, la *Vera e sincera relazione delle ragioni del Duca di Parma* (Ivi, p. 33, n. 62).

<sup>8</sup> La prima citazione è tratta da una lettera scambiata tra sodali di Ferrante, in Carminati 2011, p. 172; la seconda si legge in Coci 1988, p. 245.

Lo stesso si riscontra nel *Dialogo molto curioso e degno tra due gentilhuomini acanzi* (d'ora in poi, *Dialogo molto curioso*) corredato da un *breve discorso fatto da Pasquino a Urbano VIII*<sup>9</sup>.

Ma, soprattutto, si segnala il caso del leggendario *Divortio celeste* (d'ora in poi, *Divortio*). Nel mordace libello, che iniziò a circolare a Venezia nel marzo 1643<sup>10</sup>, si immagina che Cristo, desideroso di divorziare dalla propria sposa, la Chiesa Cattolica, invii San Paolo sulla terra per documentare le malefatte dell'adultera, capitando sulla terra proprio in concomitanza con la Guerra di Castro. Un simile dispositivo narrativo dà, ovviamente, occasione di elencare tutte le malefatte dei Barberini.

La critica è oggi pressoché unanime non solo nell'attribuire il *Divortio* a Ferrante, ma addirittura a considerarlo il capolavoro dell'autore, mentre è ormai minoritaria la posizione di Infelise, il quale preferisce prudentemente definire il libello di «incerta attribuzione»<sup>11</sup>. In effetti, a ben vedere, non sussistono prove della paternità di Pallavicino del *Divortio*. Anzi, come nel caso della *Disgratia del Conte d'Olivarez* e del *Dialogo molto curioso*, anche il *Divortio* solleva non indifferenti problemi dal punto di vista cronologico. Come già messo in rilievo da Coci, nel *Divortio* si trovano riferimenti a episodi della Guerra di Castro databili all'autunno del 1642, quando, come si è visto, Ferrante risiede a Bergamo presso il cugino in attesa di fuggire per la Francia. Più in particolare, l'ultima sezione del *Divortio* riporta avvenimenti accaduti a fine ottobre. Sappiamo che Ferrante partì definitivamente da Bergamo l'11 di novembre e, comprensibilmente, a Coci non pare verosimile che Pallavicino, un uomo in fuga e sotto minaccia di morte, possa aver «continuato a stillare veleno nel *Divortio celeste* fino quasi alla vigilia della sua partenza»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> I frontespizi di questi due scritti attribuiti a Pallavicino non recano nessuna nota tipografica e stabilirne la datazione appare piuttosto problematico. Per Laura Coci, il *Dialogo molto curioso* potrebbe addirittura essere stato composto nel 1660 in concomitanza con la pubblicazione delle *Opere scelte di Ferrante Pallavicino* (vedi Coci 1988, pp. 240-242).

<sup>10</sup> Del *Divortio*, apparentemente (vedi oltre), sarebbero state pubblicate due edizioni nello stesso anno 1643: entrambe anonime, una reca la falsa indicazione di luogo 'in Villafranca', senza stampatore (vedi Figura 1) e l'altra – molto più rara – si vuole stampata 'In Ingelstatt per Iosef Arlstozz'. Secondo Metlica, l'edizione 'in Villafranca' sarebbe veneziana e rappresenterebbe la prima edizione del *Divortio* (vedi *Nota ai testi*, in Pallavicino 2011, p. 56). Di avviso opposto Infelise 2014b, p. 510.

<sup>11</sup> Infelise 2014a, p. 185. Anche Laura Coci concludeva che «il *Divortio celeste* deve ragionevolmente considerarsi opera di ignoto del Seicento» (Coci 1988, p. 247).

<sup>12</sup> Ivi, p. 245. Non mi sembra persuasiva la ricostruzione delineata da Clizia Carminati,

Inoltre, il nunzio Vitelli, informato grazie a una fitta rete di infiltrati, era così aggiornato sulla produzione libraria veneziana da poter addirittura anticipare al Senato l'uscita del *Divortio*. Scriveva infatti il 13 marzo 1643: «sono stato avisato che si sia per stampare un libro intitolato il Divortio del cielo dalla terra [...] et intendo che contenga robba pessima»<sup>13</sup>. Eppure, l'informatissimo quanto implacabile persecutore di Pallavicino non associerà mai Ferrante al velenoso pamphlet e, anzi, scriverà ai Barberini che Tomaso Tomasi, suo infiltrato tra gli Incogniti, «ha scoperto l'Autore che fu il Conte della Valle, heretico francese fratello del Duca della Tramoglia [...] et revisto però, et ridotto nella forma che si ritrova dal Loredani [...] in modo che contro l'autore non si può procedere, et contro il Loredani non vedo fondamento»<sup>14</sup>.

Per Vitelli, il *Divortio* era dunque da ascrivere al defunto Frédéric de la Trémoille, conte de Laval (morto nel febbraio del 1642), fuoriuscito calvinista, e a Loredan, contro il quale il nunzio non ritiene opportuno intervenire. Ma, fatto ancor più notevole, il *Divortio* non risulta citato come prova a carico di Ferrante nel corso del processo avignonese<sup>15</sup>. Insomma, prima della sua esecuzione, nessuno sembra attribuire a Pallavicino il *Divortio*.

Notoriamente, il primo riferimento alla presunta paternità pallaviciniana si riscontra nell'*Anima di Ferrante Pallavicino*. Pubblicata entro la fine del 1645<sup>16</sup>, l'opera mette in scena il dialogo tra il defunto Pallavicino ed *Henrico*, l'alias di Loredan. Nell'*Anima*, è lo stesso Pallavicino ad attribuirsi la paternità del *Divortio*, ma, con Coci, pensiamo a «una menzogna formulata per mascherare il vero responsabile»<sup>17</sup>.

Ritengo inoltre che non si possa sottovalutare il ruolo svolto dall'editoria, in particolare quella estera, nell'accreditare l'idea della paternità pallaviciniana del *Divortio*. Tra le varie edizioni del libello, spesso

---

secondo la quale Ferrante avrebbe affidato al cugino Bartolomeo Albani il manoscritto del *Divortio* affinché fosse stampato a Venezia. La ricostruzione si basa sul carteggio inedito di Albani, rinvenuto e messo in luce dalla studiosa, vedi Carminati 2011, pp. 183-186.

<sup>13</sup> Cito da Coci 1988, p. 235.

<sup>14</sup> Lettera del 18 aprile 1643 (ivi, p. 246).

<sup>15</sup> Ivi, p. 254.

<sup>16</sup> L'opera risulta infatti messa all'indice dall'Inquisizione romana nel dicembre del 1645 (vedi *Index Librorum Prohibitorum* 2002, p. 678). Tuttavia, tra le varie edizioni esistenti (vedi Coci 1983, pp. 252-253), non è agevole stabilire quale sia effettivamente la prima, poiché, ancora una volta, ci troviamo di fronte a frontespizi con note tipografiche palesemente false.

<sup>17</sup> Coci 1988, p. 240.

con diverse emissioni, le sue numerose traduzioni e le probabili contraffazioni, spicca l'edizione 'in Villafranca'<sup>18</sup> con relativa traduzione in francese, datata quest'ultima 1644 con falsa indicazione di luogo 'à Villefranche' (che chiaramente è la traduzione di 'in Villafranca'). Le due pubblicazioni, quella in italiano e quella in francese, costituiscono di fatto due edizioni gemelle, con identiche caratteristiche tipografiche e con la stessa incisione sul frontespizio. Stando a fonti dell'epoca, la stampa si deve a Elzevier di Amsterdam<sup>19</sup>. Allo stesso circuito va ascritta senza dubbio anche l'edizione 'in Villafranca' dell'*Anima di Ferrante Pallavicino*, datata 1643, che presenta esattamente le medesime caratteristiche. Ci troviamo insomma di fronte a una vera e propria collana di 'pallaviciniana'. Come evidente, l'*Anima* non può essere stata stampata prima dell'esecuzione di Pallavicino (1644). A mio avviso, l'errata datazione non costituisce una svista, ma l'ingenuo tentativo da parte dello stampatore di assicurare la paternità pallaviciniana dell'opera – sorprendentemente, infatti, la tradizione ha accreditato l'*Anima* come opera di Ferrante, tradizione alla quale non si sottrae neanche Coci che, nella sua bibliografia, annovera il testo tra quelli genuinamente pallaviciniani<sup>20</sup>.

E mi sembra lecito anche dubitare del '1643' apposto sul frontespizio del *Divortio* edizione 'in Villafranca'. Contrariamente a Metlica, sono infatti portata a ritenere che la prima edizione del *Divortio* sia l'edizione 'Ingelstatt', una pubblicazione che appare materialmente del tutto slegata dalla figura di Ferrante. Aggiungerò inoltre che la presenza di due 'prime' edizioni di un'opera, come appunto nel caso del *Divortio*, è un fenomeno fortemente indicativo del fatto che un libro sia assurto ad autentico feticcio e divenuto appetibile per il mercato del collezionismo. Non a caso, anche la prima edizione della *Retorica delle Puttane* (1642), dello stesso Pallavicino, conosce almeno una contraffazione<sup>21</sup>.

Nella seconda metà del secolo, il *Divortio* riceve definitiva consacrazione come opera pallaviciniana figurando in testa ai fascicoli che compongono la già menzionata antologia di *Opere scelte* del 1660, antologia

<sup>18</sup> Vedi nota 10.

<sup>19</sup> Vedi Coci 1983, p. 254 e p. 264. Specifico che però, a differenza dell'edizione in italiano, la versione in francese reca il nome dello stampatore, l'immaginario "Jean Gibaut". Questo nome (con diverse varianti) si riscontra anche su altre pubblicazioni di (o attribuite a) Pallavicino.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 252-253.

<sup>21</sup> Vedi Pallavicino 1992, pp. 146-147.

che di Ferrante raccoglie accuratamente solo le opere proibite (come detto, genuine o spurie che siano). Si ritiene che l'antologia, che si presenta anch'essa stampata a Villafranca, sia stata in realtà pubblicata a Ginevra, forse per interessamento di Gregorio Leti<sup>22</sup>. Le *Opere scelte* conoscono un successo notevole a livello europeo, venendo ripubblicate più volte (1666, 1671, 1673) e progressivamente accresciute<sup>23</sup>. L'ultima riedizione del 1673, sempre presentata come stampata a Villafranca (ma che sappiamo pubblicata ad Amsterdam) si apre così con la biografia di Pallavicino a opera di Girolamo Brusoni, altro accademico Incognito, e si chiude con la drammatica lettera scritta da Ferrante durante i giorni della prigionia del 1641, quando venne arrestato per il *Corriero*. Si assiste insomma a una progressiva mitizzazione della figura di Ferrante, a quel processo di feticizzazione dell'autore così efficacemente descritto da Roger Chartier<sup>24</sup>.

Come anticipato, la domanda che mi pongo è se la mitizzazione di Pallavicino, alimentata per ragioni di propaganda ma anche di lucro, non abbia finito per ripercuotersi sull'attuale giudizio dei critici. A partire dagli anni '80 Pallavicino ha conosciuto infatti una forte rivalutazione, tutta tesa a esaltarne l'individualità, lo scarto rispetto agli altri Incogniti e, soprattutto, a tramandare l'immagine di Ferrante come autore *engagé* e martire per la libertà d'espressione. Questa era sostanzialmente la lettura proposta da Tullio Gregory, il quale auspica future ricerche che facessero maggiore luce sul pensiero proprio di Pallavicino, incentrato, a suo parere, sulla denuncia della «politica oppressiva della Chiesa, lo strapotere dei Gesuiti, l'iniquità di strumenti come l'Inquisizione e l'Indice»<sup>25</sup>.

Accenti del tutto simili si ritrovano nei profili di Ferrante tracciati da Armando Marchi, secondo il quale quello di Ferrante «è l'unico libertinismo non conservatore, non mistificante, di tutto il Seicento»<sup>26</sup>. Per Edward Muir, Pallavicino avrebbe trovato a Venezia l'ambiente favorevole per attaccare

---

<sup>22</sup> Coci 1988, p. 242. Sull'attività editoriale di Leti a Ginevra, vedi Solfaroli Camillocci 2004.

<sup>23</sup> Vedi Coci 1983, pp. 258-261.

<sup>24</sup> Si veda in particolare Chartier 1996, pp. 45-80.

<sup>25</sup> Gregory 1981, p. 39. È certo interessante notare che Gregory citi Pallavicino a partire dall'antologia della *Opere scelte* (edizione 1660) e suffraghi il proprio discorso con citazioni riprese dal *Divortio*, dal *Dialogo molto curioso* e dall'*Anima di Ferrante Pallavicino*.

<sup>26</sup> Si veda l'introduzione a Pallavicino 1984, p. XXXI.

i Gesuiti, gli Spagnoli e Roma, vale a dire «his personal adversaries»<sup>27</sup>. Da ultimo possiamo citare Metlica, per il quale Ferrante «fa eccezione nel quadro della cultura barocca» e con il *Divortio* tocca «l'apice della letteratura del dissenso»<sup>28</sup>, mentre Lattarico ravvisa in Pallavicino «un martyre de la liberté de conscience à l'échelle européenne»<sup>29</sup>.

Mi sembra invece maggiormente condivisibile la posizione di Infelise, il quale, come già sottolineato, situa saldamente l'opera di Pallavicino nel suo specifico quadro politico e non esita neanche a definire l'anticlericalismo degli Incogniti piuttosto rudimentale e l'esecuzione di Pallavicino un regolamento dei conti<sup>30</sup>.

## 2. L'Alcibiade fanciullo a scola: un «libretto da Carnevale»?

Anche con il secondo caso che intendo trattare, l'*Alcibiade fanciullo a scola* (d'ora in poi, *Alcibiade*) ci troviamo nell'ambito degli Incogniti. Ascritto un tempo all'Aretino e, sino alla fine dell'Ottocento, allo stesso Pallavicino, il libello viene ormai definitivamente attribuito ad Antonio Rocco.

Nato nella Marsica nel 1586, Rocco frequentò il Collegio romano e completò i suoi studi in filosofia e teologia all'Università di Padova, dove fu discepolo del celebre Cesare Cremonini. Intorno al 1615 si trasferì a Venezia. Qui entrò in contatto con la cerchia di Loredan e divenne membro dell'Accademia degli Incogniti. Stretto seguace dell'aristotelismo (seppure nella versione eterodossa di Cremonini), scrisse un commento al *De Anima* di Aristotele e un trattato intitolato *Animae rationalis*, condannato dall'Inquisizione<sup>31</sup>.

L'identificazione di Rocco quale autore dell'*Alcibiade* si deve a un erudito dell'Ottocento, Achille Neri, il quale ha ritrovato una lettera del 1651 indirizzata da Loredan ad Angelico Aprosio. Scriveva il patrizio veneziano, con riferimento all'*Alcibiade*: «riceverà un libretto da Carnevale, non valevole però, credo a perturbare la tranquillità del suo animo. Vieni attribuito a D. Antonio Rocco. Può essere che negli anni suoi più giovanili possa haverlo composto, e sono 20 anni che l'ho avuto a penna»<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Muir 2007, p. 68.

<sup>28</sup> In Pallavicino 2011, p. 1 e p. 9.

<sup>29</sup> Lattarico 2017, pp. 187-188.

<sup>30</sup> Infelise 2014a, p. 204.

<sup>31</sup> Per la biografia di Rocco, vedi Addante 2017.

<sup>32</sup> Cit. in Neri 1888, pp. 221-222. Certo, stupisce la formulazione dubitativa di Loredan,

Il libretto in questione, che Loredan presenta come un'innocua burla, consiste in un'esaltazione, in teoria e in pratica, della pederastia. Non si tratta in realtà di un tema ignoto alla letteratura italiana, tuttavia, per la sua estrema rarità, l'*Alcibiade* è avvolto da un'aura di leggenda. Di quella che si presume essere la prima edizione, sopravvivono infatti pochissimi esemplari, dei quali ben tre posseduti dalla Bibliothèque Nationale de France e un tempo conservati nella sezione riservata ai libri 'maledetti' detta *Enfer*. C'è però motivo di ritenere che metà degli esemplari sopravvissuti siano in realtà delle contraffazioni prodotte espressamente per il lucroso mercato dei collezionisti<sup>33</sup>.

Accenno rapidamente anche all'esistenza di due versioni manoscritte dell'*Alcibiade*, entrambe derivate dalle edizioni a stampa e databili tra Sei e Settecento. Entrambi i manoscritti si trovano in Francia e si presentano come oggetti di lusso (in particolare, l'esemplare in possesso della Bibliothèque Musée Condé di Chantilly è veramente fastoso). Ci troviamo, insomma, di fronte al fenomeno del manoscritto 'immobile', ovvero del manoscritto prodotto non per la circolazione, ma per la collezione<sup>34</sup>.

Eppure, contrariamente a quanto si potrebbe essere portati a ritenere, perlomeno nella seconda metà del Seicento, la circolazione dell'*Alcibiade* non sembrerebbe essere stata strettamente limitata a cerchie aristocratiche. Prova ne sono gli atti dei processi per possesso e lettura di libri istituiti dall'Inquisizione della diocesi di Aquileia e Concordia dove troviamo traccia del libretto: nel settembre del 1657, Michele Brazzoni, sacerdote di Cividale, si reca dall'Inquisito-

---

se teniamo conto del fatto che Rocco e il principe degli Incogniti erano intimi. La prudenza potrebbe essere stata dettata dal nuovo clima che si instaura a Venezia dopo il 1650 con il riavvicinamento a Roma (Infelise 2014a, pp. 198-199). Noteremo anche che, quando Loredan scrive la lettera, Rocco era già malato, tanto che nel novembre del 1650 aveva già stilato il testamento (morirà nel 1653).

<sup>33</sup> Come nel caso del *Divortio*, anche l'*Alcibiade* avrebbe due prime edizioni. Le due pubblicazioni, che si vogliono stampate nel 1652 a Orange, da Juan Wart, indicano l'autore con le iniziali D.P.A. Le due edizioni differiscono per formato e numero di pagine, ma una viene considerata originale e l'altra contraffatta. Per maggiori dettagli, vedi Rocco 1988, pp. 96-97.

<sup>34</sup> La definizione si legge in Moureau 1993, p. 11. La dimensione elitaria, privata e, in definitiva, innocua di simile produzione è stata sottolineata con forza da Mothu 2013. Ciò non toglie che il manoscritto di epoca moderna possa effettivamente essere stato mezzo di diffusione di opere clandestine, anche tra lettori popolari. Su questo punto, mi permetto di rinviare a Onelli 2020, in corso di stampa.

re per confessare di aver letto *l'Adone, Il Principe*, un libro di magia e *l'Alcibiade*, aggiungendo, a proposito di quest'ultimo, «non so veramente se sia proibito, ma ne ho scrupolo, havendolo ritrovato contra bonos mores»<sup>35</sup>.

In effetti, *l'Alcibiade* non sarà mai messo all'Indice, neanche dopo il sollecito giunto a Roma nel 1676. In quell'anno, infatti, l'Inquisitore di Treviso ne aveva sequestrato una copia e chiedeva lumi alla Congregazione dell'Indice su come comportarsi. Da Roma lo invitarono a inviare il libretto, ma come nota Barbierato, «stranamente, non risultano provvedimenti ufficiali»<sup>36</sup>. Certo, la censura deve comunque avere progressivamente determinato la scomparsa del testo, finendo per trasformare «il libretto da Carnevale» in un oggetto ambito dai collezionisti di tutta Europa.

Per venire ai contenuti dell'opera, questa mette in scena un dialogo, ambientato nell'Antica Grecia, tra Alcibiade fanciullo e Filotimo, un maestro, il quale persuade l'adolescente della liceità della pratica pederastica e alla fine a concedersi. Il libello era noto essenzialmente tra i bibliofili finché Giorgio Spini non ha attirato l'attenzione sui suoi presunti contenuti filosofici. Per lo studioso, *l'Alcibiade* rappresenta infatti espressione diretta del naturalismo e dell'«estremistico indifferenzismo etico»<sup>37</sup> dell'autore.

Anche Laura Coci, moderna editrice del testo, ha principalmente messo in luce la portata filosofica dell'*Alcibiade*, ravvisando nel testo di Rocco la diretta influenza del *Simposio* di Platone, nel quale, come si sa, Alcibiade è uno dei convenuti. Per Coci, infatti, l'amplesso finale tra Filotimo e Alcibiade ha valore iniziatico, quasi simbolico, e non deve perciò destare scandalo. Ciò che invece Coci ritiene veracemente scandaloso, in quanto sovversivo della morale comune, sono le argomentazioni addotte dal maestro per persuadere il ragazzo a concedersi. Alle rimostranze di Alcibiade, Filotimo contrappone, infatti, una serie di dimostrazioni che Coci giudica «di tono piacevolmente scherzoso, ma serrato, razionale, lucidissimo»<sup>38</sup>. Anche Turner ha sottolineato la

<sup>35</sup> Kermol 1990, p. 147.

<sup>36</sup> Barbierato 2006, p. 283, n. 84. Non possiamo sapere quali ragioni evitarono la messa all'Indice dell'*Alcibiade*. Mi preme però far presente che all'epoca un libro poteva essere percepito come proibito anche in assenza del divieto formale dell'Inquisizione, vedi Onelli 2020, in corso di stampa.

<sup>37</sup> Spini 1983, p. 164.

<sup>38</sup> Nella sua introduzione a Rocco 1988, pp. 9-10. Tuttavia, in maniera alquanto

stretta dipendenza dell'*Alcibiade* dal *Simposio*, pur tuttavia mettendo in luce che Rocco, al contrario del modello ateniese, enfatizza la reciprocità affettiva tra amato e amante<sup>39</sup>.

L'idea che Alcibiade ceda non perché costretto, ma perché persuaso dalla stringente logica del maestro-filosofo, è ormai radicata e l'opera di Rocco viene oggi comunemente recepita come un manifesto libertario in quanto rappresentazione della Ragione che prevale sul pregiudizio<sup>40</sup> e talvolta, addirittura, come prima rivendicazione dell'identità omosessuale. Per William Percy, per esempio, *Alcibiade* è il primo «homosexual novel» della storia, in quanto vi sarebbe espressa la piena coscienza dell'omosessualità<sup>41</sup>. Più cauto Turner, secondo il quale nell'*Alcibiade act-definition* (sodomia) e *person-definition* (omosessualità) coesistono<sup>42</sup>.

Di più, è stata variamente enfatizzata la presenza nell'*Alcibiade* del tema, tipicamente libertino, dell'impostura politica. Quando infatti Alcibiade fa notare al maestro che la pederastia è ovunque vietata dalle leggi civili e religiose, Filotimo spiega che le leggi e i precetti religiosi sono in realtà forgiati dal mero interesse politico e commenta l'episodio biblico di Sodoma e Gomorra, per evidenziare come questo costituisca un'astuta trovata di Mosè. La presenza di simili argomentazioni ha portato fatalmente all'identificazione del personaggio di Filotimo con Rocco, discepolo del sulfureo Cremonini, e ha avvalorato definitivamente l'idea che l'*Alcibiade* costituisca un testo filosofico di livello.

Personalmente, non mi trovo d'accordo con questa lettura 'seria' dell'*Alcibiade* e l'argomentare di Filotimo mi sembra, in verità, più capzioso che acuto. Prendiamo, ad esempio, la sua risposta alla seguente obiezione di Alcibiade, e cioè che se la pederastia fosse lecita, perché mai "da uomini peritissimi" viene definita contro natura? La spiegazione fornita da Filotimo è che in effetti l'inclinazione per i fanciulli è contro natura, se per 'natura' intendiamo l'organo femminile<sup>43</sup>. Ma ciò non vuol dire che il desiderio per i fanciulli non sia naturale. Anzi, la natura pretende "il fine e l'effetto" dagli oggetti verso i quali ci inclina,

---

contraddittoria, Coci definisce l'amplesso tra i due uno "stupro", quando è evidente che il ragazzo è pienamente consenziente.

<sup>39</sup> Turner 2003, p. 98.

<sup>40</sup> Vedi per esempio Cavallé 2006, pp. 36-37 e Lattarico 2012, pp. 267-282.

<sup>41</sup> Percy (consultato il 31.01.2020).

<sup>42</sup> Turner 2003, p. 89.

<sup>43</sup> La trovata non è neanche particolarmente originale; per i precedenti vedi Turner 2003, p. 93 e Morini 2017, p. 379 n. 52.

perché il desiderio tende al proprio compimento, che è il bene, e via così, in un argomentare che onestamente ricorda più le infinite distinzioni della Scolastica che non l'autentico insegnamento socratico<sup>44</sup>.

Da parte sua, Alcibiade mi sembra già abbondantemente smalzizzato e in grado di condurre più che abilmente la schermaglia, ponendo al maestro anche scabrosissime domande a carattere fisiologico<sup>45</sup>. E, per dirla tutta, mi sembra anche che il ragazzo, prima di concedersi, si rassicuri preventivamente circa la generosità di quello che si accinge a diventare il suo amante. Alcibiade, infatti, chiede al maestro come mai, se la pederastia è una pratica innocente, «i fanciulli che alli piaceri degl'uomini condescendono con obbrobrioso nome di bardassi<sup>46</sup> vengono dispregiati?». Al che Filotimo prontamente controbatte che occorre tenere ben distinto «il putto amoroso» dal «bardassa», che è «putto mercenario». «Non è forse ragionevole», chiede altrettanto prontamente Alcibiade, «che riceva beneficii chi ne fa altrui? [...] Perché dunque un fanciullo, senza cascar dal glorioso all'immondo non può ricever dinari da chi riceve tanta dolcezza da lui?». Ma Filotimo lo rassicura con il sottile distinguo tra quelle che sarebbero «libere amorevolezze e cortesie» e quella che è invece «sordida mercanzia»<sup>47</sup>.

Il sospetto che l'*Alcibiade* non rappresenti altro che il simulacro – divertito e divertente – del modello platonico (o neo-platonico) prende decisamente corpo se ci soffermiamo su un aspetto sinora sfuggito a chi ha commentato il libello, vale a dire i suoi evidenti legami con la novella detta dell'Efebo di Pergamo, narrata nel *Satyricon* da Eumolpo, vecchio poeta dal comportamento alquanto spregiudicato.

Nella novella lo stesso Eumolpo racconta di un'avventura avuta con un fanciullo, del quale era riuscito a diventare tutore allo scopo di sedurlo<sup>48</sup>. Nell'*Alcibiade* Filotimo riprende pressoché *verbatim* un breve

<sup>44</sup> Anche la filosofia aristotelica veniva insegnata in forma dialogica, ma secondo modalità del tutto schematiche, vedi Bianchi 2016.

<sup>45</sup> Appare incongrua la definizione di Coci che ritiene Alcibiade «inconsistente» (Rocco 1988, p. 13). Cavaillé nota invece, per quanto rapidamente, che il ragazzo manifesta delle «fausses naïvités» (Cavaillé 2006, p. 26), mentre Lattarico si sorprende del tenore rigoroso e maturo del discorso del fanciullo Alcibiade (Lattarico 2012, p. 275).

<sup>46</sup> Il termine, derivato dall'arabo *bardağ* ('giovane schiavo'), indicava il ragazzo che si prostituisce. Tuttavia, in alcuni dialetti di area centro-meridionale, il termine si riscontra nel senso di 'ragazzo', senza connotazione di sorta, vedi *GDLI*, s.v.

<sup>47</sup> Rocco 1988, pp. 64-65.

<sup>48</sup> La novella è narrata in *Sat.* 85-87. Sul personaggio di Eumolpo, vedi Sommariva 1984.

passaggio petroniano, nel quale vengono portati degli esempi mitologici a riprova di quanto sia irresistibile l'attrazione per i fanciulli: sono nominati Giove che rapisce Ganimede, Apollo amante di Giacinto ed Ercole invaghito di Ila<sup>49</sup>. Per di più, Eumolpo racconta di essere riuscito a conquistare la fiducia dei genitori del ragazzo facendosi passare per «uno dei grandi filosofi»<sup>50</sup>, così Filotimo viene scelto come precettore di Alcibiade in quanto «venerabile d'aspetto e di maniere» e dotato di «incomparabile prudenza e provvidenza»<sup>51</sup>.

Ma al di là di questi riscontri, mi sembra che l'intero testo di Rocco rielabori l'ispirazione di fondo della novella petroniana, che come è stato notato, costituisce una sistematica sovversione dell'ideale dell'amore pederastico<sup>52</sup>. Infatti, Eumolpo, che si atteggiava ipocritamente a pedagogo-filosofo, altro non desidera se non il corpo del ragazzo, il quale, a sua volta, elargisce i propri favori solo dietro compenso. Infine, in piena violazione con le teorie platoniche, nel finale il ragazzo si trasforma da amato in amante insaziabile. Se è dunque l'ipocrisia il motivo ispiratore della novella petroniana, sempre l'ipocrisia costituisce, a mio avviso, l'autentica chiave di lettura dell'*Alcibiade*.

Proprio il tema dell'ipocrisia mi porta a riconsiderare un'interpretazione del libello ormai abbandonata dalla critica in favore della lettura impegnata. Mi riferisco all'ipotesi che l'*Alcibiade* costituisca una satira antigesuitica. L'ipotesi appariva pressoché scontata a Giambattista Baseggio, il quale già nel 1850 (quindi prima delle scoperte di Neri) era riuscito a individuare l'ambiente degli Incogniti come origine dell'*Alcibiade* basandosi esclusivamente sull'esame interno del testo<sup>53</sup>. Lo studioso era inoltre certo che la copia da lui esaminata non fosse stata stampata a Venezia, ma a Ginevra, che la data (1652) fosse falsa e proponeva come responsabile della pubblicazione il già menzionato Gregorio Leti. Si potrebbe obiettare che la lettera di Loredan ad Aprosio inficia totalmente questa ricostruzione; tuttavia, occorre anche prendere in considerazione l'eventualità che non necessariamente la

<sup>49</sup> Il passo in questione non appartiene propriamente alla novella, ma la precede immediatamente (*Sat.* 83).

<sup>50</sup> Petronio 2016, p. 331.

<sup>51</sup> Rocco 1988, p. 39.

<sup>52</sup> Vedi Dimundo 1983.

<sup>53</sup> Baseggio 1850. L'erudito era però arrivato alla conclusione che l'autore fosse Pallavicino (*ivi*, p. 7).

copia che Loredan inviò ad Aprosio fosse un esemplare delle edizioni dell'*Alcibiade* datate 1652 che conosciamo noi oggi.

Un'altra osservazione non trascurabile di Baseggio riguarda il peritesto dell'*Alcibiade*, costituito da un'avvertenza dell'autore al lettore, da una nota del presunto stampatore e da cinque sonetti firmati M.V. Tutto l'insieme è funzionale a esplicitare il messaggio anti-gesuitico dell'*Alcibiade*. Nell'avvertenza *A chi legge*, ad esempio, uno sdegnato autore fa notare che «i precettori in questi tempi osservano l'istesso uso degl'antichi nell'insegnare a fanciulli» ed esorta il lettore ad allontanare i figli «da maestri di Sodoma»<sup>54</sup>. Quanto ai sonetti, questi riprendono il tema del precettore corruttore, ma in termini alquanto espliciti. Baseggio giudica i sonetti di fattura pessima e nota che, sebbene il loro autore si sia sforzato di infondere una patina veneziana ai componimenti, «le forme non convengono»<sup>55</sup>. Lo studioso ritiene quindi che i sonetti siano stati aggiunti solo al momento della stampa, che ipotizza, come abbiamo visto, avvenuta all'estero.

L'idea che il loico Filotimo non rappresenti altro che un libidinoso maestro gesuita è ovviamente rigettata dalla critica di oggi. Per Turner, ad esempio, il peritesto dell'*Alcibiade* inventa una facciata edificante, ma è fuori discussione che Rocco condivida le prospettive filosofiche di Filotimo<sup>56</sup>. Questo sarebbe provato dall'erompere dell'io nella trama del dialogo, quando chi scrive deve interrompersi perché «cedendo la penna al suo carco, per adesso lascia l'incarco de' così alti misteri all'altra mia penna viva»<sup>57</sup> – inutile sottolineare che in realtà l'io scrivente appartiene al mondo della finzione tanto quanto Alcibiade e Filotimo.

Cavaillé si mostra più disponibile alla presenza dell'elemento satirico, prospettando un'eventuale ambiguità di fondo dell'*Alcibiade*, che nel suo insieme costituisce un elogio della pederastia, il che non esclude però che possa anche contenere degli strali puntuali, indirizzati alla Compagnia di Gesù<sup>58</sup>. Tuttavia, lo studioso conclude che l'eventuale attacco antigesuita non può costituire l'essenza dell'opera, dal momento che il personaggio di Filotimo non è caratterizzato da alcun tratto di

<sup>54</sup> Rocco 1988, p. 37.

<sup>55</sup> Baseggio 1850, p. 14.

<sup>56</sup> Turner 2003, p. 90.

<sup>57</sup> Rocco 1988, p. 44.

<sup>58</sup> Cavaillé 2006, p. 26. Vedi anche Cavaillé 2010, pp. 298-299.

religiosità o devozione<sup>59</sup>. Ma il punto è proprio questo: Filotimo non ha nulla del religioso timorato di Dio appunto perché è un ipocrita gesuita, edotto a tutti i più sottili *arcana* dell'impostura politica.

Per altro, lo stesso Cavaillé ha messo in parallelo l'*Alcibiade* con il seguente passo dal discorso di Rocco intitolato *L'amore è pure interesse*:

con avara Filosofia, che la Natura abborrisce il Vacuo, tenta il temerario di riempir a sua voglia ogni buco [...]. Con questo politico intendimento niun diletto stima repugnante alle leggi di quella [la natura], e quel che contra di essa per pubblici decreti si vieta, con stiracchiate glosse commenta l'ingannator sofista, che dè riferirsi all'opposizioni di siti in un medesimo supposto, non alla contraventione del gusto, al desio nativo di correr a riempire, e immergersi in questi Vacui<sup>60</sup>.

Le consonanze sono in effetti evidenti: troviamo la stessa argomentazione secondo la quale nessun desiderio può dirsi contrario alla natura e che l'espressione 'contro natura' si riferisce a un'opposizione anatomica. Ma, si badi, lo stesso Rocco definisce queste argomentazioni «stiracchiate glosse» di «un ingannator sofista» e dettate da «politico intendimento». In conclusione, mi sembra che la lettura seria, filosofica, dell'*Alcibiade* sia fuorviante rispetto ai reali intenti dell'opera e che a tale interpretazione abbia contribuito in maniera decisiva la nomea di libro rarissimo e maledetto.

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 25.

<sup>60</sup> Rocco 1635, p. 172.



Fig. 1. Frontespizio dell'edizione 'in Villafranca' (1643?) del *Divortio celeste*. Una mano sei-settecentesca ha attribuito la paternità del libello a Ferrante Pallavicino. Roma, Biblioteca Angelica, L-1-24. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

## Bibliografia

- ADDANTE L., *Rocco, Antonio*, in *DBI*, 88 (2017), pp. 61-63.
- BARBIERATO F., *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006.
- BASEGGIO G., *Disquisizione intorno il rarissimo libro intitolato Alcibiade fanciullo a scola*, Bassano, Dalla tipografia Baseggio, 1850.
- BIANCHI L., *Uses of Latin Sources in Renaissance Vernacularizations of Aristotle*, in *Vernacular Aristotelianism in Italy from the Fourteenth to the Seventeenth Century*, a cura di L. Bianchi, J. Kraye e S. Gilson, London, The Warburg Institute, 2016, pp. 31-55.
- CARMINATI C., *Loredan, Giovan Francesco*, in *DBI*, 65 (2005), pp. 761-770.
- CARMINATI C., *Tra Bergamo e Avignone: l'ultima lettera di Ferrante Pallavicino*, in «Studi Secenteschi», LII (2011), pp. 159-193.
- CAVAILLÉ J.-P., *Antonio Rocco, Alcibiade fanciullo a scola. Clandestinité, irréligion et sodomie*, in «Tangence», 81 (2006), pp. 15-38.
- Id., *L'Antijésuitisme dans le milieu de l'Académie des Incogniti à Venise (1630-1650)*, in *Les Antijésuites : discours, figures et lieux de l'anti-jésuitisme à l'époque moderne*, a cura di P.-A. Fabre e C. Maire, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 291-304.
- CHARTIER R., *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- COCI L., *Bibliografia di Ferrante Pallavicino*, in «Studi Secenteschi», XXIV (1983), pp. 221-306.
- EAD., *Ferrante a Venezia: Nuovi documenti d'archivio (III)*, in «Studi Secenteschi», XXIX (1988), pp. 253-263.
- DIMUNDO R., *Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 10/11 (1983), pp. 225-265.
- GREGORY T., *Il libertinismo della prima metà del Seicento: stato attuale degli studi e prospettive di ricerca*, in *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, a cura di T. Gregory, G. Paganini, G. Canziani, O. Pompeo Faracovi e D. Pastine Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1981, pp. 3-47.
- INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM (1600-1966), in *Index des livres interdits*, 11, sotto la direzione di J. M. de Bujanda, Sherbrooke, Centre d'Etudes de la Renaissance, 2002.
- INFELISE M., *I padroni dei libri: Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2014a.
- Id., *Pallavicino, Ferrante*, in *DBI*, 80 (2014b), pp. 506-511.
- KERMOL E., *La Rete di Vulcano. Inquisizione, libri proibiti e libertini nel Friuli del Seicento*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1990.
- LATTARICO J. -F., *Venise "incognita". Essai sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012.

- ID., *Le roman d'un libertin. Notes sur les traductions françaises de Ferrante Pallavicino*, in *Liberté de conscience et arts de penser (XVIe-XVIIIe siècle). Mélanges en l'honneur d'Antony McKenna*, a cura di C. Bahier-Porte, P. -F., Moreau e D. Reguig, Paris, Honoré Champion, 2017, pp. 185-206.
- MORINI A., *Un 'contre-maître' pour Alcibiade. À l'école de la perversion*, in *Maîtres, précepteurs et pédagogues. Figures de l'enseignant dans la littérature italienne*, a cura di S. Lazzarin e A. Morini, 2017, Bern, Peter Lang, pp. 367-388.
- MOTHU A., *Fantômes philosophiques : remarques sur les "manuscrits clandestins"*, in «Problemata», 3 (2013), pp. 78-93.
- MOUREAU F., *La plume et le plomb*, in *De bonne main. La communication manuscrite au XVIIe siècle*, a cura di F. Moureau, Paris/ Oxford, Universitas/ Voltaire Foundation, 1993, pp. 5-16.
- MUIR E., *The Culture Wars of The Late Renaissance: Sceptics, Libertines and Opera*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 2007.
- NERI A., *Intorno a due libri curiosi del sec. XVII. Il vero autore dell'"Alcibiade fanciullo a scola"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», I (1888), pp. 219-227.
- ONELLI C., *Clandestinità e trasgressione nel Seicento: una traduzione manoscritta del Satyricon di Petronio e i suoi lettori*, in «Italian Studies», 75 (2020), in corso di stampa, consultabile on line: <https://doi.org/10.1080/00751634.2020.1769943>.
- PALLAVICINO F., *Il Corriero svaligiato*, a cura di A. Marchi, Parma, Università di Parma, 1984.
- ID., *La Retorica delle Puttane*, a cura di L. Coci, Parma, Guanda, 1992.
- ID., *Libelli antipapali: La "Baccinata" e il "Divorzio celeste"*, a cura di A. Metlica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- PERCY W., *Alcibiades the Schoolboy. Afterword*, IV, [www.williampercy.com](http://www.williampercy.com) [consultato il 31.01.2020].
- PETRONIO, *Satyricon*, Introduzione, traduzione e note di A. Aragosti, Milano, Rizzoli, 2016.
- PICCIN P., *La Guerra di Castro (1642-1644) e la sua ricezione francese*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Storici (Ciclo XXXII), Università degli Studi di Firenze, in corso di pubblicazione.
- ROCCO A., *Alcibiade fanciullo a scola*, a cura di L. Coci, Roma, Salerno Editrice, 1988.
- ID., *L'amore è puro interesse*, in *Discorsi accademici de' Signori Incogniti*, Venezia, Sarzina, pp. 164-177.
- SOLFAROLI CAMILLOCCI D., *L'activité éditoriale de Gregorio Leti à Genève, entre libertinisme et tradition polémique*, in *Protestants, hérétiques, libertins*, a cura di A. McKenna, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 47-69.
- SOMMARIVA G., *Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel Satyricon*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 14 (1984), pp. 25-58.

SPINI G., *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

TURNER J., *Schooling sex: Libertine literature and erotic education in Italy, France, and England 1534-1685*, Oxford, Oxford University Press, 2003.



# Un episodio di censura nella Venezia austriaca: l'*Antonio Foscarini* (1827) di Giovanni Battista Niccolini

*Matilde Esposito*

La tragedia *Antonio Foscarini* di Giovanni Battista Niccolini intrattiene con Venezia un duplice legame: il primo al livello della trama, il secondo tramite la storia della sua ricezione. Se, da una parte, la Repubblica di Venezia del XVII secolo rappresenta il luogo di svolgimento dell'azione drammatica, dall'altra, ed è ciò che ci proponiamo di analizzare in questa sede, nel territorio di Venezia l'opera fu vittima di una doppia censura che mise d'accordo occupanti stranieri e dominati<sup>1</sup>.

La tragedia era stata messa in scena per la prima volta dalla compagnia Ducale di Parma, diretta da Romualdo Mascherpa, presso il Teatro del Cocomero di Firenze l'8 febbraio 1827, con Luigi Carrani nel ruolo di Foscarini e Maddalena Pelzet in quello di Teresa. Rappresentato per più sere consecutive, il dramma aveva ottenuto un incredibile successo di pubblico, finendo persino per essere trasformato in uno spettacolo di pantomima al Teatro del Borgognissanti, e per calcare le scene popolari del Teatro della Quarconia, le stesse dove era comparso lo Stenterello di Luigi Del Buono. Presto iniziarono a circolare copie manoscritte che riportavano il testo come era stato stenografato durante le rappresentazioni, motivo che aveva indotto l'autore a procedere rapidamente alla pubblicazione per evitare la proliferazione di edizioni pirata<sup>2</sup>. Non senza qualche ostacolo mosso dall'Ufficio di Censura

---

<sup>1</sup> Sulla censura austriaca in Veneto nel periodo della Restaurazione si rimanda a Bertoliatti 1939 e 1940; Berti 1989. Per un quadro di insieme sull'argomento, si veda inoltre Frajese 2014.

<sup>2</sup> «Circolando della mia tragedia, Antonio Foscarini, molte copie manoscritte piene d'errori, e prevedendo che sopra alcuna di queste possa darsene fuori della Toscana un'edizione, io dichiaro che ciò viene eseguito senza il mio consentimento, e che riconosco per opera mia soltanto la presente pubblicata da Guglielmo Piatti, cui ho fatto correzioni, aggiunte note, e che munisco della mia firma» (Niccolini 1827, s.n.).

di Firenze – che impiegò venti giorni a valutare il manoscritto – l'autorizzazione per la stampa, eseguita dall'editore Guglielmo Piatti, fu concessa il 27 marzo dello stesso anno<sup>3</sup>.

Il dramma metteva in scena la sventurata fine di Antonio Foscarini, figlio del Doge, vittima di una legge approvata durante la prima scena, nella Sala del Consiglio, dai tre inquisitori – Loredano, Contarini e Badoero – e dal Doge stesso, stando alla quale «Ogni patrizio / Che nei palagi d'orator straniero / Col favor della notte entri furtivo, / O parlar seco ardisca, è reo di morte»<sup>4</sup>. La vicenda aveva come premessa la congiura ordita contro Venezia nel 1618 dallo spagnolo Alfonso de la Cueva, Marchese di Bedmar, con la complicità del viceré di Napoli, il Duca d'Ossuna, e del Governatore di Milano Pietro di Toledo, e narrata dall'Abbé de Saint-Réal in *Conjuración des Espagnols contre Venise en 1618* (1674). È storicamente documentato il fatto che la scoperta del tentativo di congiura avesse trasformato Venezia in un covo di spie, ricompensate dal governo stesso, che approfittò della situazione di crisi per infittire il controllo sui civili, sui nobili, e, soprattutto, sui ministri stranieri. Tale regime di sospetto viene denunciato da Foscarini, che, di ritorno dalla Svizzera, dove era stato mandato in qualità di oratore, afferma, rivolgendosi al Doge suo padre: «Qui Repubblica abbiám? qui dove l'uomo / È, ma non vive, e ciò che vita appelli, / È continuo terror che regna uguale / Sulla plebe e il patrizio [...]»<sup>5</sup>. Alla delusione sul piano politico, si accompagnava quella amorosa, in quanto Teresa, la donna che ama, durante la sua assenza si era unita in matrimonio con l'inquisitore Contarini per salvare il padre dalla prigionia. La sera in cui si svolge l'incontro tra i due nel giardino del palazzo della donna, confinante con quello dell'Ambasciatore di Spagna, Foscarini è costretto a fuggire per sottrarsi alla vista di Contarini e non macchiare l'onore dell'amata. Viene trovato così nel palazzo del ministro straniero e portato nelle Carceri. L'uomo, che anteporrà la virtù di Teresa alla propria vita, pagherà con la morte la condanna di reo dello Stato. Mentre si decide della sua sorte, un tumulto della plebe veneziana si solleva, suscitato dalla stessa Teresa, che, velata, si presenterà davanti agli inquisitori per proclamare la sua colpevolezza, e si toglierà la vita alla vista dell'amato morto, il cui corpo si intravede da dietro una tenda nera.

<sup>3</sup> Si veda De Rubertis 1921, p. 37.

<sup>4</sup> Niccolini 1827, I, 1, p. 13.

<sup>5</sup> Niccolini 1827, I, 4, p. 15.

Come forma di difesa contro la censura, che avrebbe potuto cogliere nelle vicende dei riferimenti all'attualità, e probabilmente in seguito al suggerimento del Regio Censore granducale Padre Mauro Bernardini, Niccolini redasse delle *Annotazioni* da allegare in coda al testo della tragedia, volte a dimostrare, fonti alla mano, come egli si fosse attenuto alla verità storica dei fatti. Uno dei punti di riferimento principali è l'*Histoire de la République de Venise* (1819) di Pierre Daru, che, fra i vari incarichi, aveva ricoperto quello di intendente generale dell'Armata napoleonica<sup>6</sup>. Come rivela una lettera indirizzata da Niccolini a Ippolito Pindemonte, fu effettivamente la lettura dell'opera, avvenuta nel 1823, a rappresentare il punto di partenza per la composizione della tragedia, seppure in quella sede non si trattava della vicenda che marginalmente:

M'è avvenuto di leggere nella Storia veneziana del Daru il tragico caso d'Antonio Foscarini che, per non manifestare il segreto del suo amore per Teresa Contarini, sostenne di morire. Io mi sono invogliato di scrivere una tragedia su questo sacrificio che l'amante generoso fece della propria vita all'onore della sua donna; ma l'istorico francese non fa che accennare il fatto che potrebbe racchiudere in sé alcuni particolari capaci d'accrescere quello che si chiama interesse drammatico<sup>7</sup>.

Nel 1819 a Venezia si iniziò a dare alle stampe la traduzione italiana del testo di Daru, curata da Pietro Fracasso, ma la censura interruppe la pubblicazione al secondo volume. L'opera infatti rendeva noti gli statuti dell'Inquisizione di Stato della Serenissima, poi rivelatisi apocrifi, rinvenuti nella Bibliothèque du Roi di Parigi<sup>8</sup>. Questi furono dunque creduti parte della documentazione relativa al governo veneziano che, dopo il 1797, era stata trasportata in territorio francese.

Il Daru parlava dell'episodio della morte del Foscarini come « une de ces erreurs irréparables auxquelles sont nécessairement exposés les magistrats qui jugent précipitamment, sans publicité et sans formalité »<sup>9</sup>. Foscarini sarebbe dunque stato vittima di un sistema giudiziario che si fondava su una fitta rete di delazioni, accolte tuttavia come uniche

---

<sup>6</sup> Per un approfondimento sull'opera e sul suo autore, si rimanda a Tabet, *La «Venise nouvelle» de Pierre Daru*, in Daru 2004, pp. IX-XLIV.

<sup>7</sup> Lettera di G. B. Niccolini a I. Pindemonte (Firenze, 27 settembre 1823), in Vannucci 1866, II, p. 481.

<sup>8</sup> Daru 2004, II, p. 1447.

<sup>9</sup> Ivi, p. 1066.

prove di reità. Tale sistema è alluso nel testo del dramma attraverso il foglio di una denuncia anonima trasmessa da Loredano a Contarini, nel quale si trova scritto: «È dello stato / Nemico Antonio Foscarini; ei brama / Di Vinegia abolir l'alto sostegno, / La possanza dei tre»<sup>10</sup>. Il libro verde sul quale Loredano appunta i nomi dei sospetti non poteva non ricordare le liste stilate nel Lombardo-Veneto, come in Toscana e negli altri Stati della penisola italiana, negli anni 1820-1821. Nell'elenco dei presunti carbonari toscani compilato dal governo granducale all'inizio di aprile 1821 figurava il nome dello stesso Niccolini (poi sparito dalle successive<sup>11</sup>). È probabile che i suoi incarichi di Segretario e Professore di Storia e Mitologia presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze gli avessero garantito un trattamento di riguardo<sup>12</sup>. Nelle liste compariva inoltre il nome di un altro autore di tragedie, il cortonese Francesco Benedetti, amico di Niccolini, che, nel terrore di cadere vittima delle autorità, si era tolto la vita a Pistoia il 1° maggio 1821.

D'altra parte, anche la messa in scena dell'interrogatorio condotto sotto tortura ai danni di Foscarini doveva certamente avere un forte impatto emotivo su quanti erano stati coinvolti nei recenti processi contro i liberali. Niccolini mette infatti in luce che i giudici fossero interessati, più che a una confessione di colpevolezza dell'accusato, alla ricerca dei complici. Di fronte a chi vorrebbe, attraverso il dolore fisico, indurlo ad ammettere di aver agito in accordo con il Doge suo padre, Foscarini risponderà: «Voi lacerate a gara / Queste misere carni; il potere vostro / All'anima non giunge: e ancor che osiate / Chiamar parola il gemito che spira / Sul sanguinoso labbro, io qui, lo spero / Morrò tacendo»<sup>13</sup>.

Il *Foscarini* si nutre così del vissuto biografico del suo autore, che, al protagonista del suo dramma, sovrapponeva gli spiriti eroici di quanti avevano pagato con la morte o con il carcere (si pensi a Pellico e Maroncelli, ma anche all'amico Zanobi Zucchini, relegato a Volterra) il

<sup>10</sup> Niccolini 1827, II 3, p. 30.

<sup>11</sup> Nell'elenco, stilato in seguito alla delazione di un 'segreto confratello', Niccolini viene così identificato: «Niccolini letterato segretario delle belle arti». Citato in A. Chiavistelli *Tra pubblico e segreto: massoneria e nuove forme di sociabilità nel periodo della Restaurazione*, in Conti 2007, p. 115.

<sup>12</sup> Si veda quanto affermato a proposito di Lorenzo Collini, segretario dell'Accademia della Crusca, iniziato alla Loggia Napoleone di Firenze: «nella memorialistica sul controllo delle società segrete del primo Ottocento toscano si sosteneva che grazie al suo 'ingegno' e al 'casato' il segretario della Crusca avrebbe però evitato i "provvedimenti" del governo» (Colao 2006, p. 63).

<sup>13</sup> Niccolini 1827, IV, 5, p. 56.

disprezzo della tirannide<sup>14</sup>. D'altronde, non bisogna dimenticare che l'idea di comporre una tragedia ispirandosi a un tale soggetto nacque in Niccolini già attorno al 1823, quando il ricordo delle perdite, delle persecuzioni e del clima di sospetto determinatosi durante i moti liberali doveva essere ancora vivo e quanto mai attuale.

La rappresentazione dell'Inquisizione veneziana come responsabile di un'ingiusta condanna a morte poteva così diventare, specie nei territori soggetti al dominio di Francesco I, una facile allusione a un'altra "Inquisizione", quella austriaca. Il riferimento si fa ancora meno oscuro quando, nelle *Annotazioni* al suo *Foscarini*, Niccolini scrive: «L'autore non si è arreso a mettere in poesia le parole *piombi* e *pozzi*; ma era facile in Venezia il supplire col pensiero a questa reticenza; ed è certo che l'accennare solamente queste orribili prigioni faceva fremere d'orrore ogni Veneziano»<sup>15</sup>. Il riferimento a un passato recente, che aveva visto tanti liberali incarcerati nelle terribili prigioni veneziane, era infatti difficilmente equivocabile<sup>16</sup>.

Il *Foscarini* fu presentato all'Ufficio di revisione dei libri e delle stampe di Venezia il 26 aprile 1827, dopo che una copia, proveniente dalla Toscana e indirizzata a Leopoldo Cicognara, era stata intercettata dalla Direzione delle Poste. Il foglio di censura in cui l'opera fu esaminata era stato redatto da Francesco Brambilla, Capo Censore dal 1824 ed ex confidente della polizia austriaca, che era andato a nutrire le fila di una nuova classe di censori afferenti non più agli ambienti della cultura, ma a quelli della burocrazia<sup>17</sup>. A proposito della tragedia di Niccolini, affermava «di non poterne accordare l'introduzione a pubblica lettura», e giustificava in tal modo la sua decisione:

---

<sup>14</sup> In questo senso si potrebbe applicare al *Foscarini* quanto G. Lonardi afferma a proposito del *Conte di Carmagnola* manzoniano, nel quale Venezia perde le sue connotazioni realistiche per diventare «allegoria storica e metastorica del 'potere' ingiusto e della violenza» (G. Lonardi, *Il Carmagnola, Venezia e il 'potere ingiusto'*, in Branca-Caccia-Galimberti 1976, p. 27).

<sup>15</sup> Niccolini 1827, pp. 98-99.

<sup>16</sup> Sul *Foscarini* come «teatro di prigione e inchiesta», si veda Alfonzetti 2013, pp. 232-235.

<sup>17</sup> «[...] se in passato le istituzioni della Repubblica finalizzavano o per lo meno temperavano il controllo – qualitativo e censorio – della produzione editoriale con la preoccupazione di mantenere florida un'attività commerciale indiscussa fonte di vanto e di guadagno, con la dominazione straniera subentra esclusiva l'ansia di controllo, che istituzionalizzata nella minutaglia procedurale ne tradisce tutte le intrinseche crescenti difficoltà. Sintomo di questa nuova priorità è il fatto che la struttura preposta alla censura non è più una magistratura con competenze culturali ma un corpo poliziesco» (S. Minuzzi, *Un funzionario imperfetto*, in Gamba 2006, p. 17).

L'oggetto di questa Tragedia è di rimproverare altamente il Tribunale degli Inquisitori di Stato della veneta Repubblica pella pena di morte che, ingannato dalle apparenze, fece provare al ricordato Foscarini. Siccome la tragedia è tutta sparsa di toni che insultano al veneto governo in punto di giustizia, e di politica e si appoggia molto al Darù / la cui storia fece più tanto strepito anche nell'identico argomento, che l'Eccelsa Superiorità credette opportuno di impedire ogni traduzione / così subordinatamente opinando crederei come già espresso di sopra, per non risvegliare mormorji, convenire di non dare più corso tragedia sunnomata; la quale se è ben vero che piacerebbe ai più piacerebbe però forse soprattutto perché si vorrebbero indulgentissimi i Magistrati contro la colpa, e si gode di vederne talvolta insultato chi esercita necessari atti di severa giustizia<sup>18</sup>.

Concludeva affermando che, in virtù dei meriti letterari riconosciuti al *Foscarini*, e per il fatto di essere stata stampata «in uno stato soggetto ad un ramo dell'augusta casa cesarea»<sup>19</sup>, potesse essere classificata con la formula dell'*Erga schedam*, riservata a quelle opere la cui lettura era concessa unicamente a coloro che fossero in possesso di un'apposita licenza.

Per proibire un testo nei territori del Lombardo-Veneto era tuttavia necessario sottoporlo preventivamente al vaglio del S. A. Dicastero di Polizia e Censura della capitale austriaca, che avrebbe formulato un giudizio al quale tanto l'Ufficio di Venezia, quanto quello di Milano, avrebbero dovuto sottostare.

Tale passaggio è testimoniato da una lettera indirizzata da Niccolini a Maddalena Pelzet: «Mi si dice che la Censura di Venezia gli è favorevole e quella di Milano contraria: in questo conflitto il *Foscarini* è stato mandato a Vienna»<sup>20</sup>. Un incontro tra Vieusseux e Brambilla, di passaggio a Firenze, è in effetti accertato da una lettera scritta dal primo

<sup>18</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Ufficio di revisione dei libri e delle stampe* (c.d. *Censura*), b. 82 (ex b. 4), 1827, rubrica VII, 'Opere proibite', fasc. 3, n° 7, n° 1132.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Lettera di G. B. Niccolini a M. Pelzet, s.d., in Vannucci 1866, II, p. 72. In realtà, come si è visto, l'Ufficio veneziano sembrava tutt'altro che favorevole all'introduzione del testo, mentre quello milanese adottò una linea decisamente più 'morbida'. La tragedia, prima della sua pubblicazione, fu infatti rappresentata per tre sere a Brescia, come testimonia una lettera di Pietro Giordani a Francesco Testa (Firenze, 6 luglio 1827): «La tragedia del Niccolini fu recitata tre sere a Brescia. Dicono che i Veneziani di Venezia sono molto in collera con l'autore. È vero?» (Giordani 1855, VI, pp. 9-10). L'opera venne inoltre recensita nel vol. XLVI (1827) del periodico milanese «Biblioteca Italiana», pp. 99-108.

a Capponi, nella quale veniva riportata l'opinione del Capo Censore veneto in merito al *Foscarini*: «Brambilla [...] prétend que Niccolini a trahi l'histoire et les mœurs, les coutumes et les localités depuis la première jusqu'à la d[ernière] scène»<sup>21</sup>.

Nella capitale asburgica l'opera fu condannata al *damnatur*, il maggiore grado di proibizione per un testo già stampato in un altro Stato, come attesta la lista manoscritta dei libri proibiti della prima metà di settembre del 1827<sup>22</sup>.

Il *Foscarini*, tuttavia, non spiacque solo ad austriaci e filoaustriaci, ma anche a quei veneziani che, dopo Campoformio, delusi dalla rovina presente, si erano spesi per resuscitare la storia, le tradizioni e i monumenti del grandioso passato della Serenissima. Quei cittadini intravidero nella notizia della messa in scena fiorentina del dramma una delegittimazione della loro antica patria e degli istituti politici che la rappresentavano.

Tra coloro che si scagliarono contro il *Foscarini*, figura Giustina Renier Michiel, che vantava nel suo albero genealogico la presenza degli ultimi due dogi della Repubblica veneziana, il nonno Paolo Renier e lo zio Lodovico Manin, e che era andata in sposa al nobile Marco Antonio Michiel. A partire dal 1817 aveva dato alle stampe la sua opera *Origine delle Feste veneziane*, paradigmatica di quel filone di studi sperimentato da tanti veneziani del tempo, che coniugava l'erudizione con la volontà di instillare nei lettori il desiderio di riportare la Serenissima ai fasti di un tempo in cui la città era libera e indipendente. Il recupero eziologico delle celebrazioni che scandivano il calendario veneziano si nutriveva così di un impegno civile, come emerge dalla *Prefazione* al testo:

Il precipuo scopo di queste feste, che appo noi corsero, era quello di avvertire ogni veneziano, ch'egli aveva una patria, che tutto in essa risiede, e che questa patria che doveva adorare non era un essere ideale e chimerico, ma che era egli stesso che la formava, egli stesso che la sosteneva<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Lettera di G. P. Vieusseux a G. Capponi, [Firenze 21-24 giugno 1827], in Benucci 2001, I, p. 67.

<sup>22</sup> L'informazione è stata acquisita dalla scheda 'Antonio Foscarini: tragedia' contenuta nel database *Komparatistik Wien Zensurdatenbank*, accessibile in linea all'indirizzo <https://www.univie.ac.at/zensur/> [visitato in data 16/01/2020].

<sup>23</sup> Renier Michiel 1994, p. 24.

La materia è calda, e l'autrice non può fare a meno di dichiarare aliena dalla sua volontà ogni lettura ideologica che verrà fatta del testo:

scrivendo in tempi di convulsioni politiche, non havvi concetto o parola che non sia suscettibile di qualche allusione, e di qualche interpretazione a norma del vario interesse di ciascun lettore; ma queste allusioni, queste interpretazioni stanno soltanto nello spirito di chi legge, non nella mente di chi scrive<sup>24</sup>.

Nelle *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara*, raccolte da Vittorio Malamani, si racconta di una visita fatta dalla Renier Michiel al Cicognara, nel corso della quale la donna si pronunciò negativamente a proposito della nuova tragedia di Niccolini. In essa infatti «gl'Inquisitori di Stato erano rappresentati come carnefici crudelissimi, peggio di assassini da strada, e la storia della Repubblica era adulterata in modo odioso e nefando»<sup>25</sup>. La Contessa pregò il Cicognara affinché trasmettesse ai suoi amici fiorentini un libello da lei scritto<sup>26</sup>, indirizzato a Niccolini, nel quale esponeva le sue critiche al dramma. Cicognara, che condivideva il suo parere, lo inviò a Vieusseux lasciando l'autrice del testo nell'anonimato, e allo stesso tempo scrisse una lettera a Capponi nella quale si esprimeva in tal modo:

mando al Vieusseux un singolare articolo sulla tragedia di Niccolini, con preghiera di farlo leggere al Colletta, a Giordani, e persino al Granduca, se fosse il caso, senza però asconderlo al Niccolini. Sarebbe impossibile stamparlo per la meticolosità della censura, ma mi par bello e ragionevole<sup>27</sup>.

Non fu difficile ravvisare nel libello «le style des Fêtes de Venise»<sup>28</sup>. A proposito dello scritto, Capponi scrive indignato a Vieusseux: «se mi verrà, io lo butterò sul fuoco; non per il Niccolini, ma per l'Italia... la quale con queste stolide adulazioni si rinalza ogni giorno più nella melma»<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, p. 26.

<sup>25</sup> Malamani 1888, II, p. 305.

<sup>26</sup> Non ci è stato possibile ritracciare il libello in questione, che non venne effettivamente dato alle stampe.

<sup>27</sup> Malamani 1888, II, p. 306.

<sup>28</sup> Lettera di G. P. Vieusseux a G. Capponi, (Firenze 21-24 giugno 1827), in Benucci 2001, I, p. 64.

<sup>29</sup> Lettera di G. Capponi a G. Vieusseux (Bagni di Cascina, giugno 1827), in Capponi

Niccolini non risparmiò il suo sdegno, sfogandosi in una lettera rivolta alla Pelzet:

Il Cicognani ha fatto una bazzoffia piena di veleno, che vuole stampare fuori di Toscana, per potermi dir tutte le impertinenze che gli son venute in testa: la Michieli, vecchia letterata settuagenaria, autrice delle Feste Veneziane, ha mandato qua un libello manoscritto nel quale attacca l'opera e l'autore: mi chiama reo di lesa nazione, e ha sollevato tutti i veneziani contro me: prende, fra l'altre cose, la difesa degli Inquisitori. Il Conte Cicognara, che non ho offeso, è stato il mezzano di questa ribalderia: giacobino nel 98, ambasciatore a Torino per isbalzare il trono del Re, come risulta dal Botta, parteggia per l'Inquisizione<sup>30</sup>.

Anche il letterato veneziano Luigi Carrer e il patrizio Giacomo Vincenzo Foscarini si schierarono contro Niccolini, come testimonia uno scambio epistolare da loro intrattenuto, di cui ci sono pervenute due lettere, di mano di Carrer, oggi conservate presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia. In una lettera datata Padova, 4 giugno 1827, scrive: «Hai tu letto la veemente Tragedia del Nicolini: Antonio Foscarini? Oh che bei versi! Oh quanta ingiustizia usata alla nostra Repubblica! Che diabolico artificio per dirne il maggior male possibile!»<sup>31</sup>. Lo sdegno per il contenuto della tragedia era dunque alimentato dal valore letterario del testo, testimoniato dal largo successo di pubblico riscosso sulle scene fiorentine e non. Sempre da Padova, in data 23 giugno 1827, ritornava sull'argomento, in modo da lasciare intendere la reazione del suo interlocutore in seguito alla lettura della tragedia di Niccolini:

Il tuo isdegno è giustissimo, e se non mi mancasse il tempo vorrei metter in chiaro questa verità: che il Nicolini alterò bruttamente la storia, e nocque con queste alterazioni alla sua poesia. Di ciò tenni discorso con più persone, che ho fatto rientrare nei limiti del dovere dai quali erano usciti per sbracciarsi a lodare una Tragedia che, sparsa di molte bellezze, abbondi eziando di giganteschi difetti<sup>32</sup>.

---

1884, I, pp. 216-217.

<sup>30</sup> Lettera di G. B. Niccolini a M. Pelzet, s. d., in Vannucci 1866, II, pp. 72-73.

<sup>31</sup> Venezia, Biblioteca Museo Correr, Lettere di Luigi Carrer a Vincenzo Foscarini, P.D. 547, c/64, f. 19r.

<sup>32</sup> Venezia, Biblioteca Museo Correr, Lettere di Luigi Carrer a Vincenzo Foscarini, P.D. 547, c/64, f. 23r.

Di questo appunto al dramma, Carrer si ricorderà nel 1839 quando pubblicherà sulla «Strenna Veneta» *Ultimo colloquio di Antonio Foscarini*, frammento di una tragedia che il letterato veneziano asserisce di aver iniziato a comporre ancor prima dell'*illustre fiorentino*. Nell'avvertimento premesso al testo, scriverà che, se a Niccolini resterà «la lode della poesia», a lui, animato dalla volontà di fare «l'apologia della sua patria», spetterà quella «della verità storica nei punti principali»<sup>33</sup>.

Un altro testo di area veneta, che testimonia lo scandalo suscitato dal *Foscarini*, fu quello scritto da Giovambattista Gaspari<sup>34</sup>. L'autore, nativo di Thiene, in provincia di Vicenza, imputa a Niccolini la colpa di aver modificato la storia in funzione dell'effetto drammatico che intendeva ottenere. In primo luogo, facendo deliberare in Senato una legge la cui approvazione spettava all'intero Maggior Consiglio, Niccolini aveva trasformato un'aristocrazia in un'oligarchia. Tra gli altri numerosi appunti fatti dal Gaspari, quello di aver falsificato l'età di Foscarini, avendolo dipinto come un giovane, allorché al tempo aveva 52 anni. Egli si sofferma inoltre sugli aspetti fisici della condanna, notando che Niccolini fa morire il suo protagonista strangolato dietro una tenda nera, quando invece

I rei di delitti capitali si strozzavano non dietro a tende nere, non nelle carceri vicino al palazzo ducale, ma in una carcere terrena del palazzo medesimo, fra quelle che si denominano i pozzi, e che eziando si conoscevano sotto il nome di prigioni di stato, o degl'inquisitori<sup>35</sup>.

Spiegava poi come, il giorno seguente, i corpi di quanti «erano condannati per ribellione si appendeano alle forche co' piedi in su, e così avvenne al Foscarini»<sup>36</sup>.

Ma la critica più rilevante che Gaspari gli indirizza è quella di aver attribuito all'Inquisitorato veneziano la colpa di un processo sommario, laddove le prove di reità dell'accusato erano tali che nessun'altra sentenza sarebbe stata accettabile. La difesa della storia patria costituisce dunque l'obiettivo principale del critico, che intende restituire credibilità agli inquisitori. Anche qualora avessero realmente commesso un errore di giudizio, questi ebbero poi il coraggio, qualche mese

<sup>33</sup> Carrer 1839, p. 61. Ripubblicato in Carrer 1854, pp. 453-462.

<sup>34</sup> Gaspari 1827.

<sup>35</sup> Ivi, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

dopo, di riconoscere la falsità delle accuse sulle quali si fondava la condanna, proclamando l'innocenza di Foscarini, e riabilitandone l'onore.

A difesa dalle critiche che, da più parti di Italia, si erano mosse contro Niccolini, Giacomo Bordiga (pseudonimo dell'Auditore Aldobrando Paolini<sup>37</sup>) aveva dato alle stampe, nel 1828, le *Replique del cavalier Giacomo Bordiga al giudizio d'un Toscano e alle osservazioni letterarie sulla tragedia Antonio Foscarini coll'aggiunta di due Lettere relative all'esame di un veneziano*. Nell'ultima sezione del testo, veniva pubblicato uno scambio epistolare fittizio intrattenuto da Bordiga con un tale A. A. P. (quindi, nei fatti, di Paolini con sé stesso), che si muoveva in aperta polemica con l'opuscolo di Gaspari, nel quale, al dire di Bordiga, veniva fatta «piuttosto una apologia della veneta inquisizione di Stato, che una critica ragionata contro il Niccolini»<sup>38</sup>.

Il potere sovversivo che era associato al *Foscarini* emerge anche dall'esame contenuto nel foglio di censura relativo al testo di Bordiga-Paolini, redatto da Brambilla. Dai commenti del censore, è evidente come gli scrupoli dell'Ufficio veneziano condussero, oltre che a vietare l'introduzione della tragedia, anche a mettere a tacere il dibattito che questa aveva scaturito. Brambilla nota come, sebbene le osservazioni del critico tocchino per lo più gli aspetti letterari del testo, spesso queste tendano a sconfinare nella sfera politica. In tal modo giustifica la limitazione al *Transeat*, che permetteva la circolazione dell'opera, ma senza alcuna forma di pubblicità o esposizione:

Perciò gli occorre nominare il Tribunale degli Inquisitori di Stato, il quale nominando cerca di rappresentarlo con neri colori, sempre spreggiando il nostro Governo. Ora trovando questo libro in qualche parte disgustoso pel patriziato, ed opportuno a suscitare torbidi discorsi si limita l'introduzione al *Transeat*<sup>39</sup>.

Da Treviso si mosse invece la critica di Jacopo Capitanio, che nel 1815 era stato nominato segretario di governo e, successivamente, vice delegato imperiale. Egli fece circolare manoscritta una scrittura intitolata *Dies irae - Non è vero*, strutturata in dieci punti il cui *incipit* è

<sup>37</sup> «Questo libro è scritto dall'Auditore Paolini, ed ha imposto silenzio a tutti i miei detrattori. Il Bordiga ha fatto da prestanome». Lettera di G. B. Niccolini a S. Viale (Firenze, 5 luglio 1828), in Vannucci 1866, II, p. 93.

<sup>38</sup> Bordiga 1828, p. 169.

<sup>39</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Ufficio di Revisione dei libri e delle stampe* (c. d. *Censura*), b. 87, 1828, rubrica III, 'Opere forestiere', fasc. 1, n° 30, prot. 1088/54.

caratterizzato dall'espressione «Non è vero che...», volti a smascherare le menzogne raccontate da Niccolini sulla storia di Venezia, tra cui quella di aver tratteggiato l'Inquisitorato veneziano come «un tribunale di tirannia e di sangue»<sup>40</sup>.

Il *Foscarini* tuttavia non fu l'unico testo, nella Venezia del tempo, a essere oggetto di una doppia censura messa in atto sia dagli occupanti stranieri, che dai dominati. Stessa sorte era toccata anche all'*Histoire* di Daru, la cui pubblicazione, come già accennato, non solo fu messa al *damnatur*, ma suscitò le reazioni sdegnate degli abitanti della città lagunare. A questo proposito, si segnalano i *Discorsi sulla Storia veneta, cioè rettificazione di alcuni equivoci riscontrati nella Storia di Venezia del Sig. Daru* (1828), composti dal patrizio Domenico Tiepolo.

Con le rivendicazioni di onore dei veneziani dovette poi fare i conti, anni dopo, anche Giuseppe Verdi, quando, nel 1843, si vide rifiutato il soggetto del libretto *I due Foscari* di Francesco Maria Piave alla Fenice di Venezia. La motivazione risiedeva nell'offesa che tale dramma avrebbe potuto recare ad alcune famiglie veneziane «che potrebbero dolersi della figura odiosa che si farebbe fare ai loro antenati»<sup>41</sup>.

L'analisi dell'accoglienza ricevuta nella città lagunare dal *Foscarini*, come dalle altre opere menzionate, non solo fa luce sul sottotesto politico che l'autore ha voluto adombrare «sotto il velame degli antichi eventi»<sup>42</sup>, ma sottolinea la necessità di restituire ai processi di indipendenza nazionale dei vari Stati della Penisola una fisionomia individuale. Non bisogna dimenticare che le varie aree geografiche si appropriarono di immagini, miti e linguaggi specifici, i quali si sovrapposero gradualmente e si contaminarono con tradizioni e culture preesistenti. Se è indubbio il fatto che, in epoca risorgimentale, il discorso letterario nutrì quello politico, è opportuno essere cauti nella ricerca di un canone di testi unitario, operando in una direzione di diversificazione geografica.

<sup>40</sup> Citato in Malamani 1890, p. 350.

<sup>41</sup> Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Guglielmo Brenna a Giuseppe Verdi, 26 luglio 1843, I-Vt, Ca.Ri.Ve./1\_Verdi/035, accessibile online all'indirizzo [http://archiviositorio.teatrolafenice.it/scheda\\_documento.php?ID=35](http://archiviositorio.teatrolafenice.it/scheda_documento.php?ID=35) [visitato in data 15/01/2020].

<sup>42</sup> La citazione, che è una ripresa dal Canto IX dell'*Inferno* dantesco, fa parte dei versi posti da Niccolini in esergo al *Nabucco* (Londra, 1819), tragedia che evoca la fine dell'epopea napoleonica.

Per quanto concerne l'area veneta, è necessario considerare che, per fare presa sulla popolazione, il patriota Daniele Manin sottoporrà le idee rivoluzionarie venute d'Oltralpe a un processo di «venezianizzazione»<sup>43</sup>, facendo appello al sentimento di appartenenza all'antica Repubblica («Viva San Marco!» diventerà il grido della rivoluzione). Nonostante gli anni trascorsi sotto il giogo dello straniero, troverà tale sentimento ancora ben radicato nel cuore dei suoi concittadini, e il merito spettava anche a quanti, con i propri studi, avevano saputo alimentarlo. Di questa schiera di eruditi se ne ricorderà Nievo, quando nelle *Confessioni d'un Italiano* tratteggerà umoristicamente la figura del Conte Rinaldo, intento a «un operone colossale sul commercio dei Veneti da Attila a Carlo Quinto»<sup>44</sup>, e a tal punto intriso di amor patrio, da dimenticare persino «di badare allo stomaco»<sup>45</sup>.

## Bibliografia

- ALFONZETTI B., *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- BENUCCI E., MELOSI L., PULCI D. (CURR.), *Leopardi nel carteggio Vieusseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei (1823-1837)*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2001.
- BERTI G., *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione di Storia Patria per le Venezia, 1989.
- BERTOLIATTI F., *La censura nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, in «Archivio Storico della Svizzera Italiana», XIV (1939), pp. 23-114.
- ID., *La censura nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, in «Archivio Storico della Svizzera Italiana», XV (1940), pp. 45-67.
- BORDIGA G. [PSEUD.], *Repliche del cavalier Giacomo Bordiga al giudizio d'un Toscano e alle osservazioni letterarie sulla tragedia Antonio Foscarini coll'aggiunta di due Lettere relative all'esame di un veneziano*, Firenze, Dalla Tipografia di Luigi Pezzati, 1828.
- CAPPONI G., *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui raccolte e pubblicate da Alessandro Carraresi*, 6 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1884.
- CARRER L., *Ultimo colloquio di Antonio Foscarini*, in «Strenna veneta», Venezia, Tipografia di Alvisopoli (1839), pp. 59-74.

<sup>43</sup> «A farla breve, l'avvocato Manin era riuscito a 'venezianizzare' le idee di repubblica, di democrazia, di indipendenza, che le classi popolari, e non solo quelle, avevano sempre considerato idee di importazione, idee estranee, tanto più quando, all'epoca dei Francesi e dei municipalisti, se l'erano viste imporre con le baionette» (Zorzi 1985, p. 380).

<sup>44</sup> Nievo 2011, p. 989.

<sup>45</sup> Ivi, p. 995.

- Id., *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1854.
- CHIAVISTELLI A., *Tra pubblico e segreto: massoneria e nuove forme di sociabilità nel periodo della Restaurazione*, in *La Massoneria a Firenze, Dall'età dei Lumi al secondo Novecento*, a cura di F. Conti, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 95-139.
- COLAO F., *Avvocati del Risorgimento nella Toscana della Restaurazione*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- DARU P., *Histoire de la République de Venise*, texte et notes établis par A. Fontana et X. Tabet, 2 voll., Paris, Laffont, 2004.
- DE RUBERTIS A., *G. B. Niccolini e la censura in Toscana*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», Supplemento, 18 (1921).
- FRAJESE V., *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Bari, Laterza, 2014.
- GASPARI G. B., *La tragedia Antonio Foscarini di Giovambattista Niccolini presa in esame da Giovambattista Gaspari, giuntavi un'aringa inedita di Marco Foscarini*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1827.
- GIORDANI P., *Epistolario di Pietro Giordani*, edito per Antonio Gussalli, 7 voll., Milano, Borroni e Scotti, 1855.
- LONARDI G., *Il Carmagnola, Venezia e il 'potere ingiusto'*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca, Caccia E., Galimberti C., Firenze, L. S. Olschki, 1976, pp. 19-42.
- MALAMANI V., *Memorie del Conte Leopoldo tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia, I. Merlo, 1888.
- Id., *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*, Venezia, F.lli Visentini, 1890.
- MINUZZI S., *Un funzionario imperfetto*, in B. Gamba, *Un «conflitto letterario, prudentemente sorvegliato». Scritti di un censore della Venezia austriaca (1815-1824)*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 7-24.
- NICCOLINI G., TABET X., *La «Venise nouvelle» de Pierre Daru*, in Daru 2004, pp. IX-XLIV.
- NIEVO I., *Le Confessioni d'un Italiano [1867]*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 2011.
- VANNUCCI A., *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1866.
- ZORZI A., *Venezia austriaca (1798-1866)*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

# Censure, vandalisme et canon dans *La Danse* de Carpeaux : autopsie d'un scandale oublié

Aliénor Asselot

Au Musée d'Orsay, quelques mètres à peine séparent la sulfureuse *Femme piquée par un serpent* (1847) d'Auguste Clésinger, de la tourbillonnante *Danse*<sup>1</sup> sculptée par Jean-Baptiste Carpeaux et destinée à orner la façade de l'Opéra Garnier sous le Second Empire. Si la première œuvre a conservé son potentiel suggestif et continue d'émoustiller les visiteurs, la seconde ne semble plus guère transgressive et ne suscite l'admiration que pour ses qualités proprement esthétiques<sup>2</sup>. Le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle, toujours sensible à la jouissance ambiguë d'un corps maquillé sous les traits de la douleur, peine à imaginer devant la ronde de quelques femmes dénudées que le groupe de Carpeaux fut pourtant « l'une des sculptures les plus controversées du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>3</sup>. Décriée, moquée, conspuée, et vandalisée dès son dévoilement à l'été 1869, la sculpture fit l'objet d'un scandale retentissant dont nous semblons avoir aujourd'hui perdu les codes, et qui se mua en véritable censure lorsque son retrait fut officialisé<sup>4</sup>.

Ce cas de censure est remarquable à plus d'un titre. D'abord, par les motifs qui la sous-tendent, et forment un entrelacs de politique et de morale, d'explicite et de refoulé. Également par les moyens employés pour exiger le retrait de l'œuvre, puisque se succédèrent articles de

---

<sup>1</sup> [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUd%5D=4047](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUd%5D=4047)

<sup>2</sup> De Margerie 1989, p. 4.

<sup>3</sup> « [...] one of the most controversial sculptures of the nineteenth century » (Middleton Wagner 1986, p. 210).

<sup>4</sup> Notons toutefois que, malgré cette officialisation, la sculpture de Carpeaux resta en place jusqu'en 1964, où elle fut transférée au musée de Louvre, puis au musée d'Orsay en 1986, afin de la protéger de la pollution atmosphérique. C'est une copie de l'œuvre, réalisée en 1963 par l'artiste Paul Belmondo, qui décore actuellement la façade du palais Garnier.

presse, pétitions, dégradation physique et menaces. Enfin, par son mouvement : la censure ici ne surgit pas « du haut », de l'exercice d'un pouvoir, d'une instance officielle, politique, religieuse, ou administrative, mais d'une frange de spectateurs qui choisirent de se poser en hérauts de celle qu'ils nommèrent « opinion publique ». Victime d'une censure spontanée, le haut-relief devint finalement l'objet d'une censure officielle, qui affecta profondément le sculpteur.

Tâchons de nous immerger dans les méandres d'un scandale daté, à une époque où le nu féminin et sa représentation cristallisent des visions antagoniques de l'art et de la société.

### Les ingrédients d'un cas atypique de censure

En 1861, l'architecte Charles Garnier remporte le concours destiné à la conception d'un nouvel Opéra, et supprime ainsi Viollet-le-Duc, pourtant favori de l'impératrice. Pour orner la façade de l'édifice, il fait appel à quatre sculpteurs académiques rompus à l'exercice, membres effectifs ou pressentis de l'Institut (Eugène Guillaume, François Jouffroy, Jean-Joseph Perraud et Pierre-Jules Cavelier), et sollicite son ancien condisciple de la Petite École, Jean-Baptiste Carpeaux, pour l'exécution d'une statue de Gluck destinée à décorer le vestibule d'entrée<sup>5</sup>. Cependant, devant le refus de Pierre-Jules Cavelier, occupé à d'autres travaux, c'est à Carpeaux qu'échoit finalement le quatrième groupe sculpté de la façade. Après quelques ébauches et croquis, et à partir d'août 1865, au moment où la commande de l'État devient effective, la répartition thématique s'organise de la manière suivante : F. Jouffroy s'attelle à *L'Harmonie*, E. Guillaume à *La Musique instrumentale*, J.-J. Perraud au *Drame lyrique*, et J.-B. Carpeaux à la fameuse *Danse* [fig. 01]. S'ensuivent plusieurs années de travail acharné et d'extensions de travaux, principalement dues à Carpeaux, qui déjà semble plus disposé à créer un chef-d'œuvre à part entière qu'une sculpture publique décorative<sup>6</sup>. L'artiste engage dans cette entreprise une énergie illimitée, l'ensemble de ses deniers ainsi que les économies de sa femme, persuadé qu'il obtiendrait en récompense le prix quinquennal de 100 000 francs offert par l'empereur<sup>7</sup>. Dans les derniers mois, sa hâte de pré-

<sup>5</sup> Poletti 2012, p. 126.

<sup>6</sup> Middleton Wagner 1986, p. 231.

<sup>7</sup> Poletti 2012, p. 130.

senter l'œuvre au public le conduit, contre l'avis de l'architecte, à faire retirer les bâches et échafaudages de la sculpture plus tôt que prévu, livrant ainsi *La Danse* aux regards parisiens le 27 juillet 1869<sup>8</sup>.

Immédiatement, le groupe suscite un tollé, alimenté par plusieurs éléments. Un premier élément qui s'impose est le contraste qu'offre l'œuvre de Carpeaux par rapport à celles de ses congénères, puisque très vite, on l'oppose aux trois autres, soit que l'on suggère de retirer l'œuvre détonnante, soit que l'on suggère de retirer les trois autres<sup>9</sup>. L'académicien Charles Blanc dénonce ainsi l'exubérance du mouvement sculpté, et affirme dans « Le Temps » du 11 août : « On dirait que l'auteur a voulu censurer d'avance ses confrères et les écraser »<sup>10</sup>. La même dissonance est relevée un jour après dans « Le Figaro » par E. Vermersch, admirateur manifeste de la sculpture, qui considère à l'inverse que les travaux de Jouffroy, Guillaume et Perraud prolongent une « tradition sobre, grise et inerte », et semblent n'être placés là « que pour mieux mettre en lumière la *Danse* de M. Carpeaux en lui servant de repoussoirs »<sup>11</sup>. De prime abord, le groupe sculpté semble répondre au cahier des charges imposé aux quatre artistes par l'architecte, puisqu'il se structure autour d'un axe vertical, celui du Génie, dont les ailes tracent un arc sous lequel les figures additionnelles peuvent s'abriter. Cependant, cette conformité n'est que partielle, et *La Danse* se distingue par sa profusion : tandis que les autres groupes sont formés de trois ou quatre figures au plus, celui de Carpeaux inclut un Génie, six bacchantes, un faune et, à leurs pieds, un Amour à la folie agitant une marotte. Cette exubérance se combine par ailleurs à une originalité de structure qui bouleverse le regard et met en péril la lisibilité de l'ensemble : si les travaux de ses homologues sont faits pour être lus de manière hiérarchisée, selon un processus graduel d'informations relevées depuis les figures subsidiaires jusqu'à la forme centrale<sup>12</sup>, l'œuvre de Carpeaux offre à l'œil un grand nombre de diversions, et l'entraîne dans une évolution arythmique autour d'une chaîne irrégulière de corps, étrangère à toute symétrie, ce qui la rend désordonnée, si ce n'est indémêlable en comparaison de ses voisines<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 130.

<sup>9</sup> De Margerie 1989, p. 62.

<sup>10</sup> Poletti 2012, p. 130.

<sup>11</sup> Ivi, p. 130.

<sup>12</sup> Middleton Wagner 1986, p. 230.

<sup>13</sup> Ivi, p. 209.

Outre ces aspects formels, un deuxième élément vient alimenter le concert des détracteurs de Carpeaux : il s'agit du réalisme cru de son œuvre, ou du moins de l'insuffisance de la mythologie comme justification de la nudité. Jusqu'alors, l'art académique incarne le nu à travers le tamis mythologique, dans des représentations séduisantes et pittoresques où le détail a pour fonction d'« irréaliser » la présence de l'œuvre, afin de « mieux guider la rêverie littéraire et érotique du spectateur », comme le montre Daniel Arasse<sup>14</sup>. En 1864, cinq ans avant le dévoilement de *La Danse*, Gustave Courbet déroge pourtant à cette convention, en proposant au Salon une *Vénus poursuivant Psyché* dont la référence mythologique apparaît dans le titre mais nullement sur la toile. L'imprécision du contexte et l'impossibilité d'identifier clairement Vénus et Psyché ne permettent pas la légitimation de l'image érotique, et conduisent le Salon à refuser cette œuvre pour « indécence »<sup>15</sup>. Carpeaux avec *La Danse* s'inscrit dans une démarche similaire, puisque ce ne sont plus les attributs mythologiques, rares et peu évidents, qui informent thématiquement l'œuvre, mais le mouvement effréné du groupe, qui localise l'allégorie dans le rendu même des corps sculptés. Un certain nombre de détails, ceux-là mêmes qui selon Arasse permettent d'indiquer un écart par rapport aux pratiques courantes<sup>16</sup>, contribuent non pas à « irréaliser » l'œuvre, mais à la rendre pesante, charnelle et vibrante, à l'exemple des dents des ménades, savamment sculptées par Carpeaux, ou des chairs tendrement pressées et des fesses légèrement affaissées qui alourdissent leurs corps. Carpeaux se distancie des codes d'une imagerie érotique « propre » ou avalisée, et manifeste par là un engagement physique et corporel dans son ouvrage, dévoilant la pulsion qui travaille l'acte de représentation. Il glisse ainsi vers ce que d'aucuns dénoncent comme banalement vulgaire, voire pornographique<sup>17</sup>, ainsi que le fait l'un des collaborateurs de *La Gazette des beaux-arts*, pour qui « les modèles lascifs de Carpeaux [...] ont plutôt l'air de femmes déshabillées que nues », qui « se trémoussent au lieu de danser »<sup>18</sup>. Le critique C. A. de Salles, furieux, dénonce pour sa part ce qui lui apparaît comme une supercherie :

<sup>14</sup> Arasse 1992, p. 241.

<sup>15</sup> Ivi, p. 237.

<sup>16</sup> Ivi, p. 10.

<sup>17</sup> Ivi, p. 237-241.

<sup>18</sup> Réau 1994, p. 780.

Ces ménades aux chairs flasques, molles et usées, aux seins tombants, au ventre plissé (oh ! rien n'a été omis), dont les bras et les mains peuvent à peine s'entrelacer, dont les jambes qui fléchissent, semblent s'avachir en quelque sorte sous leurs corps fatigués, ces ménades, dis-je, ne sont-elles pas ivres ? N'ont-elles pas abusé de tout ? [...] Elles sentent le vice et puent le vin<sup>19</sup>.

Point de déesses éthérées, donc, point d'« idéal d'un Art élevé »<sup>20</sup>, comme le déplore le chroniqueur V. Bouton en septembre 1869, mais quelques courtisanes ivres, quelques « filles » imbibées de boisson, à la chair usée, flasque et gonflée<sup>21</sup>, qui contemplant hilares leurs spectateurs et dont on entend le rire « sonner au-dessus du tumulte de la foule »<sup>22</sup>. Certains, tel Alceste dans « L'Universel » en août 1869, pointent dans le groupe sculpté « la prédominance de la matière sur l'esprit, de la sensualité sur l'idéalité »<sup>23</sup>, et nombreux sont ceux qui écrivent à Charles Garnier pour se plaindre de ce qu'ils jugent comme une inconvenance.

Ces réactions abondantes, à la virulence variable, ne forment pas encore une véritable censure, mais elles en portent les prémices. C'est dans la nuit du 26 au 27 août 1869, alors que l'on croit le feu des gazettes calmé, que l'affaire prend un tour différent, lorsqu'une main anonyme projette un encrier de la marque *Petite Vertu* sur la hanche de la bacchante de gauche, dont le liquide se répand sur les figures avoisinantes<sup>24</sup>. Cet événement éclaire un troisième élément constitutif de ce scandale, le plus sensible peut-être : celui de la dimension publique de l'œuvre. Comme l'indique dans une lettre destinée à Charles Garnier le « Vte de A. R. de C. », l'architecte a reçu, aux yeux du public, « l'honneur de construire le plus grand monument du siècle », or selon l'auteur : « il faut au moins en être digne et vous ne l'êtes pas »<sup>25</sup> en permettant qu'une telle sculpture orne sa façade. Ce reproche manifeste le statut particulier du groupe sculpté de Carpeaux, qui, dès son

---

<sup>19</sup> Beretti 1989, p. 31.

<sup>20</sup> V. Bouton, *Chronique*, in « Le Héraut d'armes. Art, théâtre, littérature » (5 septembre 1869), p. 383-384.

<sup>21</sup> Middleton Wagner 1986, p. 237.

<sup>22</sup> De Margerie 1989, p. 18.

<sup>23</sup> Middleton Wagner 1986, p. 304.

<sup>24</sup> Poletti 2012, p. 132.

<sup>25</sup> Ivi, p. 130.

dévoilement, s'inscrit dans l'espace public, à la vue des passants. *La Danse* n'est pas contemplée dans l'intérieur ouaté d'un Salon ou dans l'intimité d'un appartement, mais exposée aux yeux de tous, œuvre monumentale de la façade d'un édifice tout aussi monumental, et déjà destiné à être emblématique de son temps<sup>26</sup>. La tache d'encre, qui subsiste quelques jours, avant que le chimiste Esquiron trouve une formule capable de l'effacer sans détériorer la pierre<sup>27</sup>, constitue un acte très clair de vandalisme, que le Littré définit comme « tout procédé destructeur qui anéantit tout ce qui commandait le respect par son âge, ses souvenirs et sa beauté »<sup>28</sup> – ce qui, bien sûr, inclut les œuvres d'art. Selon Michel Dupré, le vandalisme constitue l'un des « nombreux travestissements de la censure »<sup>29</sup>, une censure d'un type original qui dans notre cas précis met en lumière l'existence de nouveaux acteurs capables d'influencer les décisions publiques en matière d'art. A la suite de l'acte de vandalisme commis envers la statue de Carpeaux, Garnier, apprenant qu'une foule massive vient constater le méfait devant l'Opéra, demande à son collaborateur Louvet de bâcher à nouveau le haut-relief pour faire cesser ce que Poletti nomme « trouble à l'ordre public ». Carpeaux s'y oppose ; dès lors, chacun est amené dans les semaines qui suivent à prendre position pour ou contre *La Danse*<sup>30</sup>. Différentes factions s'affrontent, et tandis que l'artiste reçoit devant sa sculpture une couronne de lauriers sous les acclamations d'une foule favorable à son œuvre<sup>31</sup>, cette dernière est entachée, quelques jours plus tard, d'une pancarte indiquant : « Ce n'est pas la tache d'encre qu'il fallait enlever, mais bien ce groupe d'une indécence révoltante. *Il faut qu'il disparaisse, sinon il sera brisé* »<sup>32</sup>. L'avertissement, qui résonne comme une menace de mort, achève de faire du scandale une affaire d'État, où s'affrontent un parti de l'ordre, qui exige que la sculpture soit retirée du mur de l'Opéra, et les « forces du progrès »<sup>33</sup>, selon l'expression de Poletti. Chaque jour, une pluie de

<sup>26</sup> Middleton Wagner 1986, p. 210.

<sup>27</sup> De Margerie 1989, p. 63.

<sup>28</sup> Réau 1994, p. 12.

<sup>29</sup> Dupré 2012, p. 9.

<sup>30</sup> Poletti 2012 p. 132.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Réau 1994, p. 781.

<sup>33</sup> Poletti 2012, p. 133.

lettres de protestation parvient à la Chambre des députés, au Sénat, aux Tuileries, dans des proportions qu'il est difficile pour le pouvoir d'ignorer. C'est finalement en faveur des forces de l'ordre que cette dernière tranche. Sous la houlette du général Vaillant, il est décidé dans un premier temps que la sculpture serait retirée de l'espace public et placée entre les quatre murs du Foyer de la Danse, au cœur du bâtiment. Hélas, pourtant peu farouches, et manifestement indignés par sa sulfureuse réputation, les petits rats de l'Opéra s'élèvent à leur tour contre cette intrusion<sup>34</sup>.

Finalement, l'on décide le remplacement du groupe sculpté par une nouvelle œuvre, souhaitée plus conforme à la morale. Garnier, fervent admirateur depuis le début du travail de Carpeaux, obtient que son collaborateur puisse effectuer la sculpture de substitution ; cependant, ce dernier s'y oppose fermement, arguant dans « Le Figaro » du 29 septembre que son travail a été « vu, examiné et complètement approuvé par l'Administration et l'architecte »<sup>35</sup>, et que par conséquent, il ne peut être retiré. C'est pourtant là que le bât blesse, puisque celle que Michel Dupré désigne comme « la vox populi, qui bientôt deviendra[it] l'opinion publique »<sup>36</sup>, estime qu'elle est la plus légitime pour décider du sort de l'œuvre. Le chroniqueur V. Bouton voit ainsi dans *La Danse* une « insulte à la morale publique », contre laquelle se révolte ce qu'il appelle à plusieurs reprises dans son article « le sentiment public », « l'opinion publique » mais aussi la « conscience publique »<sup>37</sup>. Francisque Sarcey considère ainsi que le juge ultime d'une œuvre est son public :

M. Carpeaux déclare qu'il ne consentira jamais à faire un nouveau groupe en remplacement de celui qu'il a donné : là-dessus, rien à dire, et c'est son droit. [...]

Mais où M. Carpeaux se trompe absolument, c'est quand il conteste à l'administration le droit d'enlever son groupe de la façade de l'Opéra. La raison qu'il donne de son opinion est bien curieuse : c'est que ce groupe a été vu, examiné et approuvé par l'administration elle-même et l'architecte.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Dupré 2012, p. 30.

<sup>37</sup> V. Bouton, *Chronique*, in « Le Héraut d'armes. Art, théâtre, littérature » (5 septembre 1869), p. 384.

Eh bien ! Qu'est-ce que cela fait, je vous prie ? est-ce qu'il n'y a pas un juge souverain de qui ressortissent également l'administration, l'architecte, le sculpteur et son groupe, un juge qui décide en dernier appel, et ce juge, c'est le public, puisque c'est lui en fin de compte qui paie<sup>38</sup>.

Charles Garnier, en dépit de ses préférences, choisit également de se plier à la pression du public, et tâche de raisonner Carpeaux par les mots suivants : « Il y a quelque chose de plus *formel* que le désir d'un architecte, la bonne volonté d'une administration et l'ordre d'un Empereur, c'est l'opinion publique et c'est cette opinion qui nous contraint tous à faire retirer ton groupe »<sup>39</sup>.

Amer, et bien décidé à ne pas refaire l'œuvre, Carpeaux doit laisser sa place le 8 décembre 1869 au sculpteur Charles Gumery, à qui est confiée la nouvelle commande. Cette dernière, achevée dans les mois qui suivent et agréée par l'architecte, ne remplace finalement jamais l'œuvre de Carpeaux sur la façade de l'Opéra du fait du début de la guerre, de l'incendie de l'Opéra de la *rue Le Peletier* et de nombreuses circonstances mêlées<sup>40</sup>. Si la postérité donna raison à Carpeaux, il fut toutefois le grand perdant, et la victime d'une « opinion publique » qui s'exprima de manière foisonnante à travers pas moins de deux cents articles publiés dans quarante-huit journaux entre juillet 1869 et l'été 1870, sans compter les nombreuses caricatures amassées par Laure de Margerie<sup>41</sup>, ainsi que certaines pétitions, et un geste notoire de vandalisme.

Une telle censure, dont les caractéristiques marquent de nouveaux rapports de force dans l'espace public, n'en est pas moins, comme tout type de censure à l'encontre de certaines manifestations artistiques, « un révélateur, un symptôme des inquiétudes, des refoulés »<sup>42</sup> d'un certain public. Tâchons de voir à présent quels en sont les ressorts plus ou moins explicites.

<sup>38</sup> F. Sarcey, *M. Carpeaux*, in « Le Gaulois », 514 (1<sup>er</sup> décembre 1869), p. 1.

<sup>39</sup> De Margerie 1989b, p. 15.

<sup>40</sup> Poletti 2012, p. 133.

<sup>41</sup> De Margerie 1989b, p. 13.

<sup>42</sup> Dupré 2012, p. 85.

## Enjeux et motifs (in)avoués de la censure

La psychologie du censeur, comme celle du vandale, est complexe, et obéit à un ensemble de mobiles avouables et inavouables, conscients et inconscients, « qui s'entrecroisent souvent d'une façon presque inextricable et qu'on peine à démêler », comme l'indique Louis Réau dans son *Histoire du vandalisme*<sup>43</sup>. Dans l'affaire Carpeaux, un premier motif, à la fois avoué et conscient, serait celui que Réau désigne sous l'expression de « vandalisme pudibond », qui se pose en défenseur de la morale, en « champion de la vertu outragée, de la pudeur ou plus exactement de la pruderie qui en est la caricature »<sup>44</sup>. Ainsi, la lettre d'un lecteur du « Gaulois », éloquemment signée « un ennemi de la débauche », affirme le 8 septembre 1869 – juste après l'effacement de la tache – son désir d'une mutilation nouvelle à l'égard d'une « œuvre aussi indécente ». V. Bouton dénonce quant à lui un « groupe immonde », symbole d'une « déchéance morale universelle » qui pèse sur l'art et la littérature, où « tout tend vers l'obscène et vise à la dépravation des mœurs »<sup>45</sup>. La palme revient au susmentionné « Vte de A. R. de C. » qui exprime à Charles Garnier son impossibilité désormais d'emmener à l'Opéra sa femme et ses filles, toutes passionnées de musique, car jamais il ne consentirait à « les mener dans un monument dont l'enseigne est celle d'un mauvais lieu »<sup>46</sup>.

Cette allusion à l'existence de « mauvais lieux », peu fréquentables au regard d'une morale affichée, n'est pas sans soulever certains paradoxes. En effet, il est bon de rappeler, comme le fait Guy Cogeval, l'obsession de la société du XIX<sup>e</sup> siècle – particulièrement dans la seconde moitié de la période – pour la prostitution, et son omniprésence dans cette « nouvelle Babylone » que figure Paris à l'époque<sup>47</sup>. Elle n'épargne pas même l'Opéra, ce lieu supposément « fréquenté par la meilleure société française », où, au sein du fameux Foyer de la Danse, « des messieurs en noir retrouvent leurs protégées du corps de ballet »<sup>48</sup>, dont l'ombre est à de nombreuses reprises esquissée dans les toiles de

---

<sup>43</sup> Réau 1994, p. 13.

<sup>44</sup> Ivi, p. 20.

<sup>45</sup> V. Bouton, *Chronique*, in « Le Héraut d'armes. Art, théâtre, littérature » (5 septembre 1869), p. 384.

<sup>46</sup> Poletti 2012, p. 132.

<sup>47</sup> AA. VV. 2015, p. 9-10.

<sup>48</sup> Beretti 1989, p. 31.

Degas. De fait, plusieurs critiques s'élèvent pour dénoncer l'hypocrisie des spectateurs effarouchés, tel ce chroniqueur du « Réveil » qui le 26 août s'interroge : « Pourquoi tolérer les bacchanales sous la coupole et les proscrire devant la façade ? »<sup>49</sup>. Un extrait de « L'Opinion nationale », daté du 2 septembre 1869, reprend pour sa part le célèbre « Couvrez ce sein que je ne saurais voir », et dénonce la tartufferie des chroniqueurs en feignant de s'étonner : « Faut-il croire que nos vertueux critiques du *Monde*, de *l'Univers* et du *Français*, n'ont jamais franchi le seuil de l'Opéra ? »<sup>50</sup>. Zola lui-même, quelques mois plus tard, confie dans « La Cloche » le 22 avril 1870 que « messieurs les dévots », qui ont selon lui forcé la main de l'administration, allaient sûrement « au clair de lune regarder les nudités du groupe de la Danse ». Et l'écrivain d'ajouter : « Allez, ces messieurs ne détestent point du tout les belles femmes rieuses »<sup>51</sup>. On observe ici les liens étroits qu'entretiennent l'art et le refoulement au travers des phénomènes de censure, comme l'indique David Freedberg<sup>52</sup> : si l'obsession pour la prostitution est constante, cette dernière est destinée à rester enfermée, circonscrite dans l'enceinte d'un bordel, d'une maison close, d'un café-concert, ou d'un hospice afin d'endiguer le péril vénérien. Carpeaux est ainsi prié de ne pas déverrouiller l'hypocrisie sociale ou de titiller l'inconscient collectif, et d'entretenir plutôt les fondements moraux officiels de la société bourgeoise du Second Empire. Ce rapport au refoulé explique sans doute en partie la virulence de la censure qui s'exerce contre *La Danse*, sculpture sulfureuse qui osait mettre en cause, au sein d'une société tourmentée, une décence de façade.

Dans l'affaire Carpeaux, un autre motif peut être pointé, qui est de l'ordre de l'inavoué mais n'a plus à voir avec une éventuelle pudibonderie. Comme le souligne David Freedberg<sup>53</sup>, l'atteinte physique à une œuvre d'art peut également obéir à des motifs politiques, comme ce fut le cas par exemple pendant la Révolution française ou celle d'octobre en Russie. Dans de telles situations, l'acte de vandalisme répond à une volonté de renverser tout ce qui pourrait symboliser un ordre ancien jugé répressif ou, dans l'affaire qui nous intéresse, décadent.

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 32.

<sup>50</sup> Ivi, p. 53.

<sup>51</sup> Ivi, p. 54.

<sup>52</sup> Freedberg 1998, p. 378.

<sup>53</sup> Ivi, p. 426.

C'est ce que développe notamment Zola à l'occasion de son article déjà mentionné paru dans « La Cloche ». Dans cet écrit, après avoir moqué l'hypocrisie générale, l'auteur expose les véritables raisons, selon lui, de la dimension provocante de *La Danse* : « Eh ! mon Dieu ! c'est bien simple : le groupe de M. Carpeaux, c'est l'empire », avant de déclarer tout aussi abruptement : « Sur cette façade bête et prétentieuse du nouvel Opéra, au beau milieu de cette architecture bâtarde, de ce style Napoléon III, honteusement vulgaire, éclate le symbole vrai du règne »<sup>54</sup>.

Pour l'écrivain, ces corps de femmes, ivres et encanaillés, s'adressent, narquois, au reste du monument, « au bas du grand mensonge de l'édifice », pour lui crier « Et ta sœur ! » dans un pied de nez moqueur qui révèle toute la décadence et la corruption du régime impérial. Cette révélation s'opère, selon Zola, à l'insu du sculpteur, dont l'art pousse un « de ces cris inconscients de vérité », et dont le ciseau devient, malgré lui, « un instrument révolutionnaire ». L'auteur explique ainsi que, dans toute l'innocence de sa naïveté, Carpeaux façonna une « allégorie hostile », « que la postérité nommera sans aucun doute : les Plaisirs du second empire »<sup>55</sup>. Il ajoute enfin que, devant le potentiel révolutionnaire de l'œuvre, l'administration préfère laisser enfler le scandale autour de la morale offensée, afin d'empêcher que l'affaire atteigne des considérations politiques. On peut d'ailleurs relever que c'est parce qu'il ne se sentait plus aussi stable à la tête de l'Empire en cette fin de règne que Napoléon III décida de céder à l'opinion publique<sup>56</sup>, et de ne pas soutenir celui qu'il avait jusque-là protégé. L'on retrouve dès lors l'opinion défendue par Louis Réau, selon laquelle le vandalisme pudibond ne serait ici qu'apparent : sous prétexte de morale outragée, la dégradation physique de *La Danse* dissimulerait « une manifestation politique de l'opposition contre le second Empire dont la presse déchaînée dénonçait la corruption »<sup>57</sup>. Pour Réau, le jet de l'encrier, œuvre d'un niais ou d'un fou, aurait été « préparé par les violences d'une campagne de presse orchestrée par l'opposition pour discréditer un régime devenu impopulaire ». La pudibonderie, dans cette affaire, ne serait en fait « qu'un prétexte au service de la politique »<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Beretti 1989, p. 54.

<sup>55</sup> Ivi, p. 55.

<sup>56</sup> De Margerie 1989a, p. 64.

<sup>57</sup> Réau 1994, p. 780.

<sup>58</sup> Ivi, p. 22.

Au-delà de ces éléments moraux et politiques, la censure exercée à l'encontre de l'œuvre de Carpeaux soulève d'autres considérations ayant trait à ce qui se joue de manière inconsciente dans un acte de vandalisme. Comme l'indique Miguel Egaña, la pratique vandale articule de manière complexe le *réel* et le *symbolique*, puisque la destruction réelle des propriétés physiques de l'œuvre entraîne celle de sa valeur symbolique, ce qui permet en creux d'interroger le statut de l'objet d'art mis à mal par l'atteinte<sup>59</sup>. Or, la force symbolique du groupe sculpté par Carpeaux est immense, puisque l'on observe dans les textes critiques une grande humanisation des figures de pierre, dont on parle comme si elles étaient dotées de vie. Charles Blanc fustige ainsi dans la « Gazette des beaux-arts » des bacchantes vulgaires qui « sentent la sueur »<sup>60</sup>, tandis qu'une caricature tirée du « Charivari » suggère la dimension performative et pulsionnelle de l'œuvre, capable de déclencher chez les passants une « furia de la danse » éminemment contagieuse. Sans le filtre mythologique, les spectateurs seraient ainsi placés face à la violence de leurs pulsions, ce qui susciterait chez eux une réaction affective<sup>61</sup>. Cependant, loin de détériorer la puissance symbolique du haut-relief, le jet d'encre ne fit que l'accroître, puisque cet acte s'accompagna d'un afflux de lettres de soutien et de condoléances à Carpeaux, autant de « témoignages de soutien au nouveau martyr »<sup>62</sup>. Stéphane Girard, chroniqueur pour « Le Gaulois », déplore le « crime » commis par le vandale qui, devant « les membres pleins de vie et de mouvement des danseuses », choisit de ne pas s'armer d'un marteau mais plutôt d'attaquer « de loin, avec de la boue et de l'encre », de peur « d'être vu par ces admirables statues »<sup>63</sup>. La modalité de l'atteinte n'est en effet pas dénuée d'intérêt, car s'il est vrai d'un point de vue pratique qu'un jet d'encrier est moins bruyant que des coups de marteaux, il rappelle également par ses éclaboussures ce qu'Anne Middleton Wagner nomme une forme d'« éjaculation nocturne »<sup>64</sup>, qui renforce le pouvoir affectif de ce groupe et rehausse encore son emprise symbolique sur le public. Les ménades de Carpeaux ne sont plus

<sup>59</sup> Egaña 2005, p. 12.

<sup>60</sup> Réau 1994, p. 780.

<sup>61</sup> Arasse 1992, p. 241.

<sup>62</sup> De Margerie 1989b, p. 13.

<sup>63</sup> S. Girard, *La tache d'encre*, in « Le Gaulois », 420 (29 août 1869), p. 1.

<sup>64</sup> Middleton Wagner 1986, p. 245.

des statues mais bien des danseuses de chair et d'os, souillées par la main d'un inconnu, soumises à des messages d'intimidation – comme l'atteste la pancarte précédemment évoquée –, objets de soutien de la part d'une frange du public. Gridley McKim-Smith montre à cet égard que, tant dans l'incident effectif que dans la réponse qu'on y apporte, un acte de vandalisme commis sur une œuvre s'accompagne souvent d'une rhétorique apparentée à celle du viol<sup>65</sup>. Ce type d'agressions se fonde ainsi sur l'attribution de vie au personnage représenté, qui subit un préjudice réel, auquel nous réagissons comme si l'effigie était dotée d'une existence réelle, comme l'énonce David Freedberg<sup>66</sup>. Dès lors, par un mouvement paradoxal selon lequel les iconoclastes sont en réalité les plus grands idolâtres, les « fétichistes inconscients »<sup>67</sup> qui attribuent à l'inanimé une puissance imaginaire, le vandale à l'encrier avalise la vitalité de *La Danse*, qu'il mutile telle une poupée vaudou pour en conjurer, en vain, la force. Qu'on l'en blâme ou qu'on l'adule, Carpeaux, Pygmalion moderne, serait ainsi parvenu à incarner l'essence même du mouvement et de la sensualité dans la pierre froide.

## La censure, révélatrice de nouveaux canons

Dans un ouvrage dédié aux rejets dont fut victime l'art contemporain, Nathalie Heinich souligne la coexistence de différents processus évaluatifs dans l'appréciation d'une œuvre d'art, et mentionne le recours fréquent, de la part des non-spécialistes, à des registres hétéronomes, extérieurs à l'univers artistique, « dès lors que l'objet échappe à leur conception de ce qui relève de l'art »<sup>68</sup>. Même si, selon la sociologue, cette analyse s'applique spécifiquement à l'art contemporain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, elle nous semble tout à fait pertinente dans le cas du scandale de *La Danse*. Nous avons vu en effet que, devant l'exubérance et l'audace d'une œuvre que le public n'avait manifestement pas l'habitude de voir, encore moins sur la façade d'un monument officiel, de nombreux écrits tâchent de replacer l'œuvre dans les cadres connus de la morale et de la politique. Ils convoquent

---

<sup>65</sup> McKim-Smith 2002, p. 29.

<sup>66</sup> Freedberg 1998, p. 446.

<sup>67</sup> Réau 1994, p. 16.

<sup>68</sup> Heinich 2012, p. 195.

ainsi, selon la classification de Nathalie Heinich<sup>69</sup>, un « registre éthique » d'indignation, dénonçant la transgression de valeurs morales, mais aussi un « registre civique », interrogeant l'usage des fonds publics, ou du moins ce que l'on pourrait nommer un « registre politique », qui s'insurge contre le pouvoir à travers une œuvre donnée. Dans les critiques relevées, peu de voix s'élèvent pour discuter un registre plus « esthétique » de l'œuvre, proprement lié au monde de l'art ; pourtant, c'est bien là que tout se joue pour le sculpteur.

En effet, rappelons que, dans le Paris impérial, Jean-Baptiste Carpeaux jouit du soutien et des encouragements de l'empereur, et reçoit des commandes d'importance, telle *La Danse* bien sûr, mais également *Le Triomphe de Flore* pour les Tuileries et *Les Quatre Parties du monde* pour la Fontaine de l'Observatoire<sup>70</sup>. Il s'agit d'un sculpteur validé académiquement, titulaire du Prix de Rome, et par ailleurs fort désireux d'obtenir le prix quinquennal offert par l'empereur – qui est finalement attribué à Joseph-Louis Duc, architecte de l'église Sainte-Clotilde de Paris et du Palais de Justice<sup>71</sup>. Dans ce contexte, il semble peu probable que Carpeaux ait voulu, à travers *La Danse*, faire passer un message d'ordre moral ou politique, et encore moins moquer le régime. L'homme est avant tout sculpteur, or quel plus grand défi pour un sculpteur que celui d'incarner le mouvement de la danse dans la pierre inerte ? De fait, la genèse de l'œuvre témoigne de l'investissement extraordinaire dont Carpeaux fait preuve entre 1865 et 1869 pour mener à bien cette mission, car si pour Garnier le sujet est oubliable, il est, pour le sculpteur, essentiel<sup>72</sup>. Pour parvenir à ce modelé où Théo, critique du « Théâtre illustré », dit sentir « palpiter la chair » et « circuler le sang »<sup>73</sup>, Carpeaux multiplie au cours de l'année 1866 les études dessinées d'inspiration variées. *La Marseillaise*, de son maître Rude, la *Course des chevaux bardes*, de Géricault, mais aussi le *Laocoon*, sont quelques exemples d'œuvres dont il s'inspire pour incarner la tension vitale de *La Danse*. En plus de bas-reliefs et de vases antiques, l'artiste croque inlassablement les danseuses de l'Opéra de la rue Le Peletier, et se rend

<sup>69</sup> Ivi, p. 206-207.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Ivi, p. 132.

<sup>72</sup> Middleton Wagner 1986, p. 229.

<sup>73</sup> Théo, *Le pouvoir des images, Le groupe de la Danse, par M. Carpeaux*, in « Le Théâtre illustré », 40 (août 1869), p. 1.

même au cirque pour dessiner, comme en témoigne dans ses travaux une *Écuyère debout sur un cheval*<sup>74</sup>. Raphaël et Michel-Ange s'ajoutent au panthéon de ses inspirations<sup>75</sup>, et toutes ces références permettent à Carpeaux de devenir « l'homme qui faisait danser les pierres », comme le surnomme Michel Poletti en titre de sa monographie.

L'objectif est atteint, et les pierres, indéniablement, dansent. Cependant, comme le note Poletti, ce n'est pas la « danse classique aux mille délicatesses et aux élégantes figures »<sup>76</sup> que Carpeaux choisit de représenter, ce n'est pas ce que Claretie désigne comme « la danse française », dans ce qu'elle a « d'ailé, de gracieux, de chaste et d'élégant »<sup>77</sup>, mais bien le cortège bachique et fiévreux de Dionysos. Claretie et Salelles dénoncent la figuration d'une « danse épileptique, [d'] un delirium tremens, qui est à la danse ce que l'argot est à la langue française »<sup>78</sup>, soit une pratique vulgaire et mal dégrossie. Un langage hygiéniste et médical empreint de fait les revues critiques : à l'heure où Charcot invente la Salpêtrière, « cet immense huis-clos de l'hystérie » plus ou moins mise en scène<sup>79</sup>, Claretie dénonce dans *La Danse* un « art nerveux et fou, saccadé, secoué, malade », symptôme d'une « épilepsie régnante » à l'origine de la « névrose universelle »<sup>80</sup>. D'autres références récurrentes dans les articles associent *La Danse* à un chahut, un galop, un cancan, ou au quadrille final d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach<sup>81</sup>. De nombreux critiques tombent à bras raccourcis sur celui qui, selon Réau, était perçu comme l'« Offenbach de la sculpture », avec son « Apo théose du cancan »<sup>82</sup>, danse improvisée et illisible selon les grilles fournies par les danses dites « d'art », et que l'on pratique « de l'autre côté du Sébastopol »<sup>83</sup>. Avec *La Danse*, Carpeaux intronise sur la façade d'un bâtiment public les pratiques transgressives qui avaient cours au « bal Mabilles », ou « chez Bullier », où triomphe le cancan de Mogador et Rigolboche, et où l'aristocratie vient s'encanailler avec les domestiques du faubourg

---

<sup>74</sup> De Margerie 1989b, p. 8-9.

<sup>75</sup> Middleton Wagner 1986, p. 231.

<sup>76</sup> Poletti 2012, p. 126-127.

<sup>77</sup> Beretti 1989, p. 30.

<sup>78</sup> Ivi, p. 32.

<sup>79</sup> Didi-Huberman 1982, p. 5.

<sup>80</sup> Ivi, p. 30.

<sup>81</sup> Ivi, p. 32.

<sup>82</sup> Réau 1994, p. 780.

<sup>83</sup> Beretti 1989, p. 32.

Saint-Honoré<sup>84</sup>. L'on remarque les affinités que peut entretenir alors la sculpture avec le cancan, cette danse assimilée à un chahut orgiaque, fondée sur un mouvement débridé : « Le cancan n'avait pas de règles : voilà pourquoi *La Danse* devint un cancan »<sup>85</sup>. Le groupe de Carpeaux semble ainsi mû par une force dionysiaque, transgressive et durement critiquée à l'époque où le cancan incarne l'image d'un désordre populaire et devient le « symptôme d'une subversion toujours menaçante »<sup>86</sup>, que l'on préfère tenue enfermée dans des lieux clos qu'impunément arborée sur des monuments officiels.

Les critiques eurent raison de pointer l'irruption du dionysiaque et de danses plus populaires dans les inspirations du sculpteur, bien que leurs conclusions en fussent essentiellement morales. Jean-Baptiste Carpeaux, dans son travail, s'inscrit en effet dans le mouvement de la modernité européenne, caractérisé par l'inclusion dans l'art de ce qui lui était a priori étranger, comme l'énonce Daniel Fabre<sup>87</sup>. A nouveau, il nous semble pertinent d'adapter la définition que donne Nathalie Heinich de l'art contemporain d'avant-garde à la modernité en germes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, définition selon laquelle un tel art pratiquerait « une déconstruction systématique des cadres mentaux délimitant traditionnellement les frontières de l'art »<sup>88</sup>. Ainsi, Carpeaux, par sa volonté d'insuffler des formes nouvelles dans un art figé par les conventions<sup>89</sup>, prend part à une quête baudelairienne qui consiste à aller chercher plus loin, dans des domaines traditionnellement proscrits de l'art académique, un surcroît de vitalité et d'authenticité. Une telle quête implique de s'immiscer dans des lieux peu recommandables, tel le café-concert ou le cabaret parisien, dont Rae Beth Gordon nous dit qu'ils agissent en « innovateurs esthétiques »<sup>90</sup> et participent à l'élaboration de nouveaux langages artistiques dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup>. De la même manière, le bordel joue lui aussi un rôle fondamental à cette période, car il jouit d'une « innocence artistique » qui en fait un espace « exonéré des signes extérieurs de bienséance

<sup>84</sup> Poletti 2012, p. 132-144.

<sup>85</sup> Middleton Wagner 1986, p. 255.

<sup>86</sup> Beretti 1989, p. 32-33.

<sup>87</sup> Résumé de D. Fabre dans Fabre 2009, p. 4-37.

<sup>88</sup> Heinich 2012, p. 195.

<sup>89</sup> Poletti 2012, p. 8.

<sup>90</sup> R. B. Gordon, *Le Caf conc' et l'hystérie*, in « Romantisme », 64 (1989), p. 53.

», offrant ainsi aux artistes et écrivains l'opportunité d'expérimentations formelles inédites<sup>91</sup>. Considérer *La Danse* comme immorale ou moderne étaient en fait deux manières différentes de caractériser un même rendu formel<sup>92</sup>, puisque le groupe sculpté parlait un nouveau langage, qui se détachait des conventions académiques pour s'imprégner des sphères populaires. Désarçonnés par ces manières nouvelles, de nombreux spectateurs furent ainsi tentés de rendre intelligible cet objet artistique non identifié en le replaçant dans les cadres familiers de la politique et de la morale, sans voir peut-être que pour l'artiste, le défi était avant tout esthétique. Tel Toulouse-Lautrec, qui aimait à peindre les prostituées car, selon lui, « les modèles sont toujours empaillées ; elles, elles vivent »<sup>93</sup>, Carpeaux chercha vraisemblablement dans un imaginaire moins convenu et normé le tressaillement vital de la danse, avant de signifier un quelconque engagement moral. La censure dont fit l'objet *La Danse* n'empêcha finalement pas la marche de l'art vers de nouveaux espaces physiques – celui du bordel ou des bals populaires – ou mentaux – celui des pulsions et de la sensualité – qui contribuèrent à la formation de nouveaux codes esthétiques.

Citons, pour conclure, certains critiques qui perçurent en leur temps ce que Réau appelle « l'abîme qui sépare la médiocrité du génie, la différence entre des pierres mortes et des pierres vivantes »<sup>94</sup>, et qui surent louer dans *La Danse* la virtuosité d'un artiste audacieux. Ainsi d'E. Vermersch, qui s'exclame dans « Le Figaro » du 12 août 1869 :

Enfin, voici une œuvre vivante, frémissante, et passionnée, voici de la chair, voici de la force et de la forme moderne ! Ce ne sont plus des femmes grecques, copiées au Musée des Antiques, recomposées avec des fragments divers comme un animal antédiluvien avec des débris épars, [...]. Non ! Celles-ci sont des femmes du XIX<sup>e</sup> siècle, des femmes telles que nous les savons, des Parisiennes de Paris en 1869 ! [...] et voyez le miracle ! M. Carpeaux a trouvé le moyen de faire une merveilleuse chose, sans le secours de l'antiquité, c'est à n'y pas croire !

Ce groupe de *la Danse* est la preuve irréfutable de la puissance de l'art moderne et des ressources esthétiques de ce siècle<sup>95</sup>!

<sup>91</sup> Pernoud 2001, p. 8.

<sup>92</sup> Middleton Wagner 1986, p. 237.

<sup>93</sup> Roquebert 1995, p. 50.

<sup>94</sup> Réau 1994, p. 781.

<sup>95</sup> Middleton Wagner 1986, p. 306.

Et enfin chez le poète Marc Bayeux, par ces quelques vers cités dans  
« Le Petit Journal » :

J'ai vu ce groupe : il est vivant, voilà son crime,  
Moi, je voudrais savoir violenter la rime,  
En arracher l'éclair  
Du grand, du beau, du vrai, pensée ardente et fière,  
Comme Carpeaux a su violenter la pierre  
Pour y trouver la chair<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> T. Grimm, *Les iconoclastes. Au nouvel Opéra*, in « Le Petit Journal », 2432 (29 août 1869), p. 1.

## Bibliographie

- AA. VV., *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910* [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 22 septembre 2015-17 janvier 2016 ; Amsterdam, Van Gogh museum, 19 février-19 juin 2016], Paris, Flammarion : Musée d'Orsay, 2015.
- ARASSE D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- BERETTI M., « L'adagio de la bacchanale, sur *Orphée aux Enfers* d'Offenbach », in *La Danse de Carpeaux*, Cahiers du Musée d'Orsay, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- DE MARGERIE L., *Carpeaux, la fièvre créatrice*, Paris, Gallimard/Rmn, 1989a.
- EAD., *La « Danse » de Carpeaux* [exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 février-14 mai 1989 ; Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, 26 mai-9 juillet 1989], Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989b.
- DIDI-HUBERMAN G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- DUPRÉ M., *L'art de la censure*, Campagnan, E. C. Éditions, 2012.
- EGANA M. (DIR.), *Du vandalisme. Art et destruction*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- FABRE D., « C'est de l'art ! » : *Le peuple, le primitif, l'enfant*, in D. Fabre, (dir.), in « Arts de l'enfance, enfances de l'art, Gradhiva », 9 (2009), p. 4-37.
- FREEDBERG D., *Le pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998.
- HEINICH N., *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Paris, Fayard, 2012.
- McKIM-SMITH G., *The Rhetoric of Rape, the Language of Vandalism*, « Woman's Art Journal », XXIII, 1 (2002), p. 29-36.
- MIDDLETON WAGNER A., *Jean-Baptiste Carpeaux, sculptor of the Second Empire*, Yale University Press, New Haven & London, 1986.
- PERNOUD E., *Le Bordel en peinture. L'Art contre le goût*, Paris, A. Biro, 2001.
- POLETTI M., *Jean-Baptiste Carpeaux : l'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012.
- RÉAU L., *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Robert Laffont, 1994.
- ROQUEBERT A. (DIR.), *Toulouse-Lautrec, 1864-1901*, Paris, Cercle d'Art, 1995.



# Brancati e la «dittatura clericale».

## La censura di *Una donna di casa*

Flavia Erbosi

Le opere teatrali di Vitaliano Brancati subirono un reiterato accanimento da parte della censura. Se i censori fascisti furono piuttosto rigidi<sup>1</sup>, non meno intransigenti furono i loro corrispettivi democristiani, o meglio coloro che, con la caduta del regime e a seguito di epurazioni sbrigative, inefficaci e provvisorie, tornarono dopo una breve parentesi a ricoprire gli stessi ruoli e a svolgere i medesimi compiti nell'Ufficio Censura – ora più democraticamente rinominato Ufficio Revisione Teatrale – con sede in Via Veneto, nel palazzo che fino a poco prima ospitava il Minculpop<sup>2</sup>. I provvedimenti dei burocrati repubblicani in merito alle opere dello scrittore siciliano sono testimoniati dai documenti conservati nell'Archivio Centrale dello Stato<sup>3</sup>, dai quali si evince che delle sette pièce sottoposte al controllo dei censori tre vennero approvate integralmente, mentre ad altrettante fu concesso il nulla osta solo a costo di numerosi interventi

---

<sup>1</sup> Nell'Archivio Centrale dello Stato (Roma), Fondo del Ministero della Cultura Popolare, Ufficio Censura teatrale (1931-1944), sono conservate le carte relative al controllo censorio di tre opere brancatiane: *Il viaggiatore dello sleeping n. 7 era forse Dio?*, approvato nel 1935, previa la modifica del titolo in *Il viaggiatore della cabina-letto n. 7*, in modo tale che si evitasse sia l'anglismo che il riferimento a Dio (fasc. 486/9173); *Le trombe d'Eustachio*, autorizzato con tagli nel 1942 (fasc. 220/3998); *Don Giovanni involontario*, approvato con numerosi tagli e interventi nel 1943 (fasc. 282/5150).

<sup>2</sup> Brancati a tal proposito parla di una sorta di «allucinazione ottica»: «i vecchi impiegati sono ancora lì, nel palazzo di Via Veneto [...]. Le bombe [alleate] hanno provocato per loro uno spostamento d'aria che li ha allontanati per uno o due anni dalle loro sedie (il tempo dei Comitati di Liberazione che essi ricordano con orrore); subito sono tornati, e adesso sono tutti seduti dietro ai loro tavoli» (V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Brancati 2003b, p. 1515). Per un accenno alla sostanziale continuità sia nella prassi che nelle figure responsabili tra la censura fascista e quella repubblicana, cfr. anche Cesari 1982, p. 35; Gentili 2007, p. 207, e Gurzoni 2015, p. 36.

<sup>3</sup> Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Revisione teatrale, Fascicoli per opera (1946-1962), d'ora in avanti FRT.

al testo (*Don Giovanni involontario*, *Una donna di casa* e *Raffaele*<sup>4</sup>). De *La Governante*, invece, fu vietata per ben due volte la rappresentazione, nel 1952 e nel 1956<sup>5</sup>.

Fu proprio il divieto imposto a *La governante* ad indurre Brancati a pubblicare un duro pamphlet polemico, *Ritorno alla censura*<sup>6</sup>, un'insofferente denuncia dell'asfissiante cappa del controllo democristiano sulla cultura, della sua perfetta continuità con la censura fascista e del suo carattere ideologico e confessionale. Nell'ottica di Brancati, l'Italia del secondo dopoguerra era attanagliata da una vera e propria «dittatura clericale»<sup>7</sup>, che imponeva «l'ordine di eseguire la volontà dei Gesuiti, dell'Azione cattolica e dei fascisti a cui l'Azione cattolica non ha smesso mai di ammiccare»<sup>8</sup>. Le «catene del pensiero»<sup>9</sup> imposte nei primi anni della nostra democrazia apparivano allo scrittore siciliano addirittura più stringenti di quanto non lo fossero state durante il Ventennio<sup>10</sup>.

*Ritorno alla censura* è un testo del 1952; due anni prima Brancati aveva già mosso le medesime accuse alla «tirannide clericale»<sup>11</sup>, affidandole proprio a un'opera teatrale, *Una donna di casa*, pubblicata in rivista su «Il Mondo» tra l'agosto e il settembre del 1950<sup>12</sup>. Protagonista della commedia è Elvira, personaggio dall'identità bipartita: di giorno mo-

<sup>4</sup> *Don Giovanni involontario* venne approvato con tagli per la prima volta nel 1956, poi, con i medesimi interventi al testo nel 1958, 1961 e 1962 (FRT, fasc. 14157); *Una donna di casa* ricevette il nulla osta a patto di tagli e modifiche nel 1958 (fasc. 16542); la rappresentazione di *Raffaele* venne autorizzata nel 1961 e nell'anno seguente con tagli ed osservazioni al copione (FRT, fasc. 19547). Quanto alle opere che passarono indenni il controllo della censura, *Le trombe d'Eustachio* venne approvata nel 1952 e nel 1957 (FRT, fasc. 7635 e 15108), *Il viaggiatore dello sleeping n. 7 era forse Dio?* nel 1959 (FRT, fasc. 17605) e *Questo matrimonio si deve fare* nel 1960 e 1961 (FRT, fasc. 18795).

<sup>5</sup> FRT, fasc. 7426 e 14655. Sulla censura de *La Governante* cfr. Gentili 2007 (poi ripreso in Gentili 2016, pp. 157-178), dove si può leggere anche la trascrizione di alcuni documenti scelti conservati in Archivio. Si veda anche Gaborik 2012.

<sup>6</sup> L'opera, che accompagnava il testo de *La Governante*, venne stampata nel 1952 per i tipi di Laterza: Brancati 1952 (ora si legge in Brancati 2003b, pp. 1499-1567). Era stata già proposta dall'autore a Bompiani e poi a Einaudi, che ne rifiutarono la pubblicazione del testo integrale per evitare imbarazzi di ordine politico (cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, in Brancati 2003b, p. 1746).

<sup>7</sup> V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Brancati 2003b, p. 1554.

<sup>8</sup> Ivi, p. 1526.

<sup>9</sup> Ivi, p. 1506.

<sup>10</sup> Cfr. ivi, p. 1535.

<sup>11</sup> Ivi, p. 1543.

<sup>12</sup> V. Brancati, *Una donna di casa*, in «Il Mondo», II, 33 (19 agosto 1950); 34 (26 agosto 1950); 35 (2 settembre 1950); 36 (9 settembre 1950); 37 (16 settembre 1950); ora in Brancati 2003a, pp. 1313-1404.

glie schiva e casalinga di un noto attore di teatro, di notte e di nascosto da tutti brillante scrittrice di testi teatrali di notevole successo e spessore culturale. Quando la seconda natura di Elvira viene svelata con grande stupore e smarrimento del marito che, ignaro, recitava le commedie scritte dalla consorte, la donna di casa è però costretta ad uscire dal comodo isolamento casalingo che si è scelta, dovendo fare i conti con le pressioni di esponenti di vari partiti che cercano in ogni modo di blandirla pur di sfruttare la sua arte a scopi propagandistici. Al centro dell'opera vi è dunque proprio la tematica della libertà d'espressione e del rifiuto dell'arte intesa come strumento di proselitismo e promozione politica, una materia che non poteva non destare attenzioni da parte dei solerti addetti alla revisione teatrale.

Nel 1958 *Una donna di casa*, mai messa in scena finché l'autore era ancora in vita, venne inserita in programmazione dalla compagnia Olga Villi-Gianni Santuccio, per essere rappresentata nel mese di febbraio al Teatro Odeon di Milano. Grazie allo studio dei materiali conservati nell'Archivio Centrale dello Stato, composti da documenti amministrativi, corrispondenza, un copione e una ricca rassegna stampa<sup>13</sup>, è possibile ricostruire le travagliate vicende della commedia nei corridoi dell'Ufficio di via Veneto.

Come di norma – e la norma era regolata dal Regio Decreto Legge n. 327 del primo aprile 1935, approvato in epoca fascista dunque e che, mai abolito né modificato dopo la Liberazione, sarebbe stato abrogato di fatto solo nel 1962<sup>14</sup> – l'impresario della compagnia Lucio Ardenzi

<sup>13</sup> I documenti, inediti e, a quanto risulta, fino ad ora mai oggetto di studio, sono conservati nel fasc. 16542 del FRT (b. 723). All'interno del fascicolo i materiali non sono ordinati e numerati, pertanto d'ora in avanti vi si farà riferimento con la sigla FRT, 16542, seguita, dove possibile, dall'intestazione e dalla data della carta a cui si fa riferimento. Il presente contributo è il primo frutto di una ricerca dal titolo *La censura teatrale nell'Italia del secondo dopoguerra (1944-1962). La storia, i documenti, i testi*, che chi scrive sta portando avanti per il corso di Dottorato in Italianistica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza (tutor prof.ssa S. Gentili, co-tutor prof.ssa P. Italia e prof. U. Gentiloni). Ringrazio pertanto fin da ora la Direttrice di sala Daniela Loyola, insieme al personale dell'Archivio Centrale dello Stato, per aver agevolato i primi passi di questo lavoro.

<sup>14</sup> Con la Legge n. 161 in merito alla Revisione dei film e dei lavori teatrali, approvata il 21 aprile 1962 (pubblicata nella *Gazzetta Ufficiale* del 28 aprile 1962, n. 109), veniva abolita la censura preventiva delle opere teatrali. Prima di quella data le compagnie erano tenute a sottoporre il copione al vaglio di una commissione avente diritto di proibire il testo o di apportarvi tagli e modifiche qualora l'opera venisse giudicata pericolosa per l'ordine pubblico e contraria alla morale e al buon costume. Venne così interrotta una prassi vigente da secoli: l'obbligo di consegnare all'autorità una copia del testo dell'opera da rappresentare per ottenere il nulla osta era in vigore fin

fece recapitare il copione all'Ufficio Revisione teatrale nel gennaio del 1958. Il 24 del mese si riunì la commissione addetta alla revisione, il cui verbale venne trasmesso dall'Ispettore Generale Franz De Biase, noto uomo di teatro, al Direttore Generale Nicola de Pirro, dirigente a capo della censura teatrale fin dai tempi del fascismo<sup>15</sup>. Come prevedibile, dopo un'ampia discussione la riunione collegiale espresse all'unanimità serie perplessità circa l'opportunità di approvare la rappresentazione dell'opera, «in considerazione della sua impostazione generale, apertamente polemica verso i valori morali e spirituali nonché alle [sic] istituzioni dello Stato»<sup>16</sup>. Eppure, pur di non suscitare scandali ed alimentare polemiche nell'opinione pubblica, si preferì non utilizzare l'arma della censura integrale<sup>17</sup>, bensì di autorizzare la messa in scena, apportando però un numero davvero significativo di tagli al copione: venticinque.

Pochi giorni prima della riunione della commissione, il direttore Ardenzi aveva spedito una lettera a De Biase, sperando di ottenere un trattamento di favore grazie al rapporto amicale che lo legava all'Ispettore, evidente dal tono confidenziale della missiva. Purché De Biase intercedesse presso de Pirro per far approvare la rappresentazione, Ardenzi si dichiarava pronto ad «addolcire» tutto ciò che nella commedia avrebbe potuto essere considerato offensivo ed eccessivamente polemico, «senza naturalmente toccare i valori fondamentali dell'opera»<sup>18</sup>. La compagnia Villi-Santuccio versava infatti in gravi difficoltà finanziarie e aveva necessariamente bisogno di sicuri incassi al botteghino. Inoltre, con un «atto di indubbia temerarietà»<sup>19</sup>, le prove erano iniziate senza aspettare la concessione del nulla osta. «Sono certo», concluse Ardenzi,

---

dal 1811 (cfr. Ferrara 2004, I, p. 4). In seguito alla Legge n. 161, l'Ufficio di revisione teatrale avrebbe mantenuto solamente la facoltà di permettere o vietare di assistere alla rappresentazione ai minori di diciotto anni. Per una ricostruzione dell'intricato iter legislativo relativo alla censura teatrale, cfr. Cesari 1982, pp. 11-42, 75-79, 142-151 e 197-198; Nuvolone 1970; Di Stefano 1964, pp. 130-145.

<sup>15</sup> Cfr. Signoretti 2013, e Gentili 2007, p. 193.

<sup>16</sup> FRT, 16542, *Appunto per il Direttore Generale*, 28 gennaio 1958, f.to Ispettore Generale Franz De Biase, c. 3.

<sup>17</sup> Si tratta di una tendenza costante della censura di età repubblicana (cfr. Festa 2011, p. 31), in perfetta continuità d'altronde con la prudenza dei censori fascisti, che tentavano di evitare provvedimenti eccessivamente drastici per scongiurare le «mormorazioni» antigovernative (Ferrara 2004, I, p. 39).

<sup>18</sup> FRT, 16542, Lettera di Lucio Ardenzi a Franz De Biase del 25 gennaio 1958, 2 cc.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

che esaminando la commedia di Brancati con obiettività e cercando di trovare un accordo su quanto potrebbe ferire troppo violentemente determinate suscettibilità politiche, sia possibile per me rappresentare questo pezzo che appoggiato sul nome di Brancati potrebbe anche avere un esito superiore al previsto<sup>20</sup>.

De Pirro, dunque, molto probabilmente grazie alle pressioni di De Biase, nell'inoltrare il resoconto della commissione all'onorevole Resta, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio con delega per lo Spettacolo del primo governo Zoli<sup>21</sup>, allegò un appunto nel quale si avanzava la proposta di restringere il numero dei tagli apportati al copione. Infatti, sebbene il parere sfavorevole espresso dalla commissione avesse «certo un serio fondamento», sarebbe stato però «sommamente inopportuno»<sup>22</sup> vietare la rappresentazione del lavoro. Il Direttore suggeriva quindi una più liberale risoluzione:

Propongo invece che vengano apportati alcuni tagli di entità più ridotta di quelli segnalati dalla Commissione, limitati a quelle parti che appaiono in aperto contrasto colle disposizioni di legge: offesa alla morale [...]; al sentimento religioso [...]; al decoro e al prestigio di pubbliche autorità<sup>23</sup>.

Il 6 febbraio venne quindi concesso il nulla osta alla commedia alla quale erano stati infine apportati quattordici tagli<sup>24</sup>. Tre giorni dopo, l'impresario Ardenzi tornò a rivolgersi a De Biase, questa volta con un telegramma: le modifiche imposte a soli cinque giorni dalla prima, a causa della mutilazione di intere scene che giustificavano tecnicamente la comprensibilità del testo, rendevano a suo avviso impossibile la rappresentazione. Lo stesso significato della commedia veniva inficiato, ponendo l'impresario in un'imbarazzante posizione nei confronti dell'erede Brancati. Ardenzi, anche a nome dei suoi attori, denunciava una situazione «gravissima moralmente e praticamente» e dichiarava quindi di essere intenzionato a partire alla volta di Roma

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Il democristiano Raffaele Resta ricoprì la carica governativa dal maggio del 1957 al luglio dell'anno successivo.

<sup>22</sup> FRT, 16542, *Appunto per l'Onorevole Sottosegretario di Stato*, 28 gennaio 1958, f.to Il Direttore Generale Nicola de Pirro, 1 c.

<sup>23</sup> *Ibidem*. Il Direttore propose di ridurre i tagli e le modifiche da venticinque a otto.

<sup>24</sup> FRT, 16542, *Nulla osta allegato al copione*, 6 febbraio 1958, f.to Il Sottosegretario di Stato Resta, 1 c.

accompagnato dal Presidente dell'Associazione capocomici Remigio Paone, affinché insieme si giungesse ad una «equa revisione di tagli fondamentali»<sup>25</sup>. I commedianti inoltre minacciarono di indire uno sciopero di protesta, forti dell'appoggio di altre compagnie disposte a sospendere le rappresentazioni e di un'opinione pubblica indignata, fomentata da pungenti articoli che apparvero sulle testate d'opposizione (tra tutte «l'Unità» e «Avanti!»), diligentemente raccolti e inviati all'Ufficio censura dal Prefetto di Milano<sup>26</sup>.

Il copione venne quindi sottoposto ad una nuova revisione nel corso di una riunione alla quale, oltre ad Ardenzi e Paone, erano presenti l'Ispettore De Biase, il Responsabile della censura Lepori e il Sottosegretario Resta. Si giunse infine ad un accordo su un totale di nove tagli e tre modifiche puntuali, che il 10 febbraio vennero comunicati ufficialmente insieme al nulla osta alla prefettura di Milano e ad Angelo Sivieri, il Rappresentante legale della compagnia<sup>27</sup>. Il 15 febbraio la commedia andò finalmente in scena con il testo così mutilato. Il Teatro Odeon fece il tutto esaurito e la rappresentazione si concluse tra gli applausi e i fischi del pubblico, a dimostrazione di una ricezione non unanime dell'opera<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> FRT, 16542, Telegramma di Lucio Ardenzi a Franz De Biase del 9 febbraio 1958.

<sup>26</sup> In FRT, 16542, sono conservati i ritagli dei seguenti articoli di giornale antecedenti alla prima di *Una donna di casa*, che consentono di ricostruire la polemica suscitata dal duro atteggiamento dell'Ufficio Revisione teatrale nei confronti della commedia brancatiana: *Brancati e la censura*, in «Il Giorno», ed. di Milano (11 febbraio 1958), p. 6; *Dopo il minacciato sciopero della compagnia Villi-Santuccio, scacco alla censura governativa per una commedia di Vitaliano Brancati*, in «l'Unità» (11-12 febbraio 1958); *La censura ci ha ripensato. Un accordo a Roma per i «tagli» a Brancati*, in «Corriere d'informazione» (11-12 febbraio 1958); *Scongiurato lo sciopero della prosa contro la censura. Compromesso raggiunto sui tagli a Brancati*, in «La Notte» (11-12 febbraio 1958); D.P., *La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori*, in «Avanti!» (12 febbraio 1958); *La censura ha (quasi) mollato. La compagnia Villi-Santuccio rappresenterà Brancati*, in «La Notte» (12-13 febbraio 1958); C.M.P., *Una donna di casa si farà. I bussolotti della censura*, in «Corriere Lombardo» (12-13 febbraio 1958).

<sup>27</sup> FRT, 16542, *Restituzione copione*, 10 febbraio 1958, ad Angelo Sivieri, f.to Il Direttore Generale, 1 c. velina. Non solo le modifiche furono leggermente ridotte nel numero, ma soprattutto si passò da tagli ad interi dialoghi a più puntuali cassature di singole battute o frasi.

<sup>28</sup> FRT, 16542, *Verbale dell'Ufficio Stampa e Spettacolo della Prefettura di Milano*, 17 febbraio 1958, 1 c. Insieme al resoconto dell'addetto stampa venivano inviati i ritagli dei seguenti articoli: R. De Monticelli, *Fischiate la commedia di Brancati. Una donna di talento fra politica amore e cucina*, in «Il Giorno», ed. di Milano (16 febbraio 1958), p. 10; D. Manzella, *Una donna di casa di Vitaliano Brancati*, in «L'Italia» (16 febbraio 1958); E.P., *Teatro Odeon. Una donna di casa. Quattro atti di V. Brancati*, in «Corriere della sera» (16 febbraio 1958); I. Ripamonti, *Al Teatro Odeon Una donna di casa di Vitaliano Brancati*,

Eppure, è lecito chiedersi, quale testo venne recitato sul palco dell'Odeon? E quali le battute incriminate e le scene tagliate? Su quali passi invece i censori fecero un passo indietro? E perché? Si può provare a dare una risposta a questi interrogativi tramite lo studio del copione conservato in Archivio, che riporta, con segni a matita blu o rossa, i quattordici tagli segnalati per il primo nulla osta e i ripensamenti successivi, accompagnati da commenti manoscritti riconducibili con tutta probabilità allo stesso Ispettore De Biase<sup>29</sup>.

Ricalcando la classificazione suggerita da Nicola de Pirro nella scheda inviata al Sottosegretario<sup>30</sup>, le battute che vennero colpite dalla censura possono essere schematicamente suddivise in tre categorie: quelle che provocavano un'offesa alla morale (due battute), quelle contrarie al sentimento e alle istituzioni religiose (sei) e quelle più propriamente politiche (sei).

Sebbene gli argomenti attinenti alla sfera sessuale trovassero sempre «il partito [democristiano], e dunque la sua censura, pronto a scattare»<sup>31</sup>, nel passaggio dal primo al secondo nulla osta, i censori decisero di mantenere a testo tutti i riferimenti erotici che in un primo momento erano stati segnalati perché considerati osceni. Solamente le espressioni più crude vennero modificate. Ad esempio, nella scena finale del secondo atto, viene letta una lettera che rivela che il Commendatore Peppino Lauria, pio e devoto esponente della Dc, aveva intrattenuto una relazione adulterina con la cognata sessantenne. Il passo venne interamente tagliato, per poi essere ripristinato a condizione che venisse modificata solo l'ultima battuta: «Io vorrei sapere i particolari di come reagisce una vecchia...» venne sostituito dal più casto e generico «Io vorrei sapere

---

in «Avanti!» (16 febbraio 1958); G. Trevisani, *Ieri all'Odeon di Milano la «prima» della commedia «proibita». Perché la censura si è accanita sulla Donna di casa di Brancati*, in «l'Unità» (16 febbraio 1958); E.F. Palmieri, *Una donna di casa rappresentata all'Odeon. Tra applausi e dissensi la novità di Brancati*, in «La Notte» (17 febbraio 1958); C. Terron, *Agitazione all'Odeon per un Brancati postumo. Buone donne di casa non scrivete commedie!*, in «Corriere Lombardo» (17-18 febbraio 1958); O. Vergani, *Una discussa commedia all'Odeon. Brancati postumo*, «Corriere d'informazione» (17-18 febbraio 1958).

<sup>29</sup> FRT, 16542, *Copione*. Ds. con cassature ms. a matita blu, rossa e celeste, postille ms. con penna blu e nera. Ci limitiamo qui ad analizzare le differenze tra il primo e il secondo nulla osta alla commedia; vengono invece tralasciate altre proposte di tagli pure testimoniate dai documenti conservati in Archivio.

<sup>30</sup> Cfr. *supra* (FRT, 16542, *Appunto per l'Onorevole Sottosegretario di Stato*, 28 gennaio 1958, f.to Il Direttore Generale Nicola de Pirro, 1 c.).

<sup>31</sup> V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Brancati 2003b, p. 1539. «Lo scatto», continua lo scrittore, «apparentemente moralistico e tutto rivolto contro la libertà di trattare certi argomenti, è nella sua sostanza squisitamente sensuale. Questa pruderie è morbosa» (*ibidem*).

come ti comportasti»<sup>32</sup>. Parallelamente, l'esaltazione della sensualità e del «sacro potere dell'altro sesso»<sup>33</sup> che apre il quarto atto per bocca dell'attrice Wanda, dapprima censurata, venne reintegrata da un secco commento manoscritto: «rimane integralmente»<sup>34</sup>.

I tagli ai riferimenti considerati offensivi al sentimento o alle istituzioni religiose vennero al contrario mantenuti in blocco, come prevedibile in una fase in cui non era ammissibile «nominare un prete senza far squillare da tutti i lati del palcoscenico centinaia di osanna»<sup>35</sup>. Lo scrittore aveva d'altronde aperto la sua commedia con un'allusione ai costumi poco morigerati dell'arcivescovo<sup>36</sup>. Viene quasi da pensare, come ha scritto Domenico Perrone in riferimento a *La governante*<sup>37</sup>, che Brancati scrivesse a maggior ragione perché sapeva di poter essere ostacolato dalla censura: alcune battute sembrano infatti essere indirizzate, più che al pubblico in platea, ai funzionari dell'ufficio di Via Veneto. Costoro, infatti, fin dalla prima pagina, si trovarono costretti ad intervenire<sup>38</sup>.

Un'intera scena della commedia venne poi cassata integralmente: siamo nel terzo atto ed Elvira si è decisa a scrivere un'opera teatrale per il marchese comunista Ciro Ardizzoni. Il protagonista della pièce, un «bigotto dell'ateismo»<sup>39</sup>, si impegna in una parodia del *Pater noster*, dettata da Elvira a Ciro<sup>40</sup>. In questo caso tre pagine di copione vennero totalmente eliminate, senza possibilità di ripensamenti<sup>41</sup>. Così, altrove, viene irrevocabilmente espunto il paragone tra la protagonista e la Madonna, equiparabile alla “madonnina infalzata” di manzoniana memoria, e un riferimento ironico al segno della croce<sup>42</sup>.

<sup>32</sup> FRT, 16542, *Copione*, p. 19 – A. Cfr. V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, pp. 1359-1360.

<sup>33</sup> Ivi, p. 1380.

<sup>34</sup> FRT, 16542, *Copione*, p. 1 – C.

<sup>35</sup> V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, p. 1532.

<sup>36</sup> «TINA – E invece ho saputo, da una persona sicura, che l'arcivescovo c'è andato [a teatro]. | ELVIRA – Chi è questa persona sicura? | TINA – La donna che gli fa i massaggi» (V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, pp. 1317-1318).

<sup>37</sup> Perrone 2003, p. 147.

<sup>38</sup> FRT, 16542, *Copione*, p. 2.

<sup>39</sup> V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, p. 1366.

<sup>40</sup> Ne riporto qui un breve stralcio: «Padre nostro che non sei nei cieli, non sia santificato il tuo nome, non venga il tuo regno, non sia fatta la tua volontà né in cielo né in terra; non darci oggi il nostro...» (ivi, p. 1367).

<sup>41</sup> FRT, 16542, *Copione*, pp. 5-7 – B.

<sup>42</sup> Entrambe le battute cassate appartengono al quarto atto: «A meno che quella

Più complesso è stato l'atteggiamento dei censori rispetto agli argomenti più propriamente politici, che, per comodità, possono essere distinti a loro volta in alcune sottocategorie. I riferimenti alla continuità ideologica tra il regime fascista e il governo democristiano, a cui Brancati alluse anche in *Ritorno alla censura*<sup>43</sup>, prima cassati, vengono ripristinati. Ci si riferisce, ad esempio, alla confessione del Commendator Lauria, che candidamente ammette: «diventai democristiano perché speravo che questo partito diventasse forte come il nostro»<sup>44</sup>, il Pnf. Nel quarto atto, poi, Domenico, l'impresario della compagnia che rappresenta la commedia scritta da Elvira, riferisce le curiose dinamiche che avevano portato alla proibizione dell'opera, censurata dal questore che obbediva agli ordini del Duce in persona, il quale aveva preso nuovamente parola durante una seduta spiritica («Coloro che piangono perché credono che il nostro povero paese è rimasto decapitato, si consolidano: abbiamo ritrovata la testa...!»<sup>45</sup>). La scena, dapprima eliminata con indignati segni a matita blu, venne reintegrata<sup>46</sup>. Era però strettamente necessario sostituire alla figura del questore quella del sindaco, un'istituzione elettiva (a differenza della questura) e che era stata ripristinata solo nel dopoguerra<sup>47</sup>: «in un regime confessionale» scrive infatti

---

Madonna addolorata non conosca delle male arti» e «Permettete che mi faccia la croce, anzi che vi facciamo la croce sopra (*sciabola l'aria con un segno largo di croce*)» (V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, IV, 1, p. 1381, e IV, 5, p. 1400, corrispondenti a FRT, 16542, *Copione*, pp. 2 e 21 – C).

<sup>43</sup> Nel pamphlet Brancati ripercorre la parabola che nel giro di pochi anni portò da una decisa condanna del regime fascista ad un suo ripensamento in chiave assolutoria, che rischiava a volte di rivelare una sostanziale adesione ideologica. Lo scrittore lamenta infatti che, dopo una breve parentesi corrispondente al biennio 1945-1946, negli anni cioè immediatamente successivi alla caduta del regime, durante i quali «la nostra società si sottopose a un duro esame, fu vivace, curiosa, drammatica, moderna», già dal 1947 «la classe dirigente italiana si convinceva che, in fin dei conti, il fascismo non era stato quel grande peccato di cui parlavano gli uomini di cultura [...]». Cominciò il processo all'antifascismo: grigio, rozzo, barbarico» (V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Brancati 2003b, pp. 1519 e 1523).

<sup>44</sup> FRT, 16542, *Copione*, pp. 16-17 – B. Cfr. V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, p. 1378.

<sup>45</sup> La scena si legge ivi, pp. 1398-1399.

<sup>46</sup> FRT, 16542, *Copione*, pp. 19-20 – C.

<sup>47</sup> La carica del sindaco, sostituita in epoca fascista da quella del podestà, venne reintrodotta con il R.D.L. n. 111 del 4 aprile 1944; il sistema elettivo (indiretto: il sindaco veniva eletto dal consiglio comunale, eletto a sua volta dai cittadini) venne reintrodotta invece con il D.L.L. n. 1 del 7 gennaio 1946.

Sandro De Feo dalle pagine de «l'Espresso» del 1958, «un sindaco può anche muovere al riso la platea. Il questore deve soltanto far paura»<sup>48</sup>.

I censori rimasero invece inamovibili quando si trattava di una delle questioni più scottanti per il partito di governo, l'influenza del Vaticano nella politica italiana: infatti, come aveva amaramente constatato Brancati in *Ritorno alla censura*, «mettere in caricatura il fascismo del 1936 o il clericalismo del 1952 significa [...] "offendere la Patria"»<sup>49</sup>. Vennero conseguentemente eliminate le battute che denunciavano ironicamente la «funzione feudale di casta potente» assunta dai sacerdoti nel secondo dopoguerra<sup>50</sup>, come per esempio quella con cui Pina, la cameriera di Elvira, afferma che il prete durante la messa aveva chiesto alle donne di rubare le tessere del Pci dei loro mariti, affinché potessero essere bruciate in pubblica piazza<sup>51</sup>. Quando poi, proprio in chiusura della commedia, la stessa Pina, donna bigotta e praticante, afferma: «Il parroco mi ha detto di ricordarle che domani dobbiamo votare tutti per il commendator Lauria», il riferimento al parroco venne censurato e la battuta modificata in: «Mi è stato detto di ricordarle che domani dobbiamo votare tutti per il commendator Lauria»<sup>52</sup>.

Un ripensamento è infine piuttosto interessante. Brancati infatti fa un diretto riferimento alla censura teatrale e all'arbitrarietà con la quale la «reazione al governo» gestiva le sovvenzioni pubbliche ai teatri<sup>53</sup>. Il passo, prudentemente eliminato, venne ripristinato per intervento dello stesso de Pirro<sup>54</sup>: «Ovvie ragioni», scrisse al Sottosegretario, «mi inducono a non sopprimere le frasi che contengono chiari riferimenti contro le autorità dello Spettacolo proposte alla

<sup>48</sup> De Feo 1958, p. 23.

<sup>49</sup> V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Brancati 2003b, p. 1532.

<sup>50</sup> Ivi, p. 1543.

<sup>51</sup> «TINA – Sì. (*a bassa voce*) Signora, io non dò [*sic*] mai consigli...ma dovremmo fare come ha detto il prete. | ELVIRA (*a bassa voce*) – Cos'ha detto, il prete? | TINA (*c.s.*) – Che le donne devono levare di tasca le tessere di comunisti agli uomini e di portarle tutte a lui che questa sera le brucerà in piazza. E ogni donna, che farà questo, otterrà un miracolo. Leviamogli la tessera. | ELVIRA (*scherzando*) – Come si fa?» (V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, p. 1365, corrispondente a FRT, 16542, *Copione*, p. 4 – B).

<sup>52</sup> FRT, 16542, *Copione*, p. 26 – C. Cfr. V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, p. 1404.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 1346-1347, e FRT, 16542, *Copione*, p. 6 – A.

<sup>54</sup> Significativamente, solo l'ultima frase della battuta non verrà reintegrata: «[la reazione al governo] ordina ai cattolici di andare a teatro o di non andarci...» (*ibidem*).

Censura»<sup>55</sup>. Eliminare quei passaggi sarebbe equivalso di fatto a un'ammissione di responsabilità, che la censura invisibile di via Veneto voleva scaltramente evitare<sup>56</sup>.

I ripensamenti o le conferme ai tagli apportati a singole porzioni testuali mostrano dunque quali fossero gli argomenti che il potere democristiano considerava più pericoloso diffondere e quali i passi ritenuti dai censori «più violenti e più specificatamente offensivi»<sup>57</sup>. Tuttavia, nonostante gli interventi proposti fossero decisamente numerosi, rimane da domandarsi perché, alla fine, a *Una donna di casa* fu concesso il nulla osta, sebbene la commedia, come si è visto, fosse animata da uno spirito esplicitamente anticlericale, antigovernativo, o, meglio, più genericamente contrario ad ogni intervento politico nei fatti artistici. Le possibili risposte sono tre e, a mio avviso, tutti i seguenti fattori hanno influito in maniera più o meno preponderante sulla deliberazione finale.

Innanzitutto, molto banalmente, aveva pesato l'intermediazione dell'impresario Ardenzi, legato a De Biase da rapporti amicali: d'altronde, non sarebbe stato certo il primo caso in cui le raccomandazioni e l'amicizia influivano nelle vicende della censura del nostro Paese, come lo stesso Brancati aveva rilevato in riferimento all'approvazione del film *Anni difficili*<sup>58</sup>. Decisiva sarà stata poi senz'altro la minaccia dello sciopero dei teatranti e lo scandalo suscitato nell'opinione pubblica, ormai insofferente nei confronti della dura censura democristiana.

Infine, una ragione può essere rintracciata più sottilmente ragionando sul contenuto dell'opera e sul suo valore intrinseco. A suggerircelo è lo stesso de Pirro, il quale, in conclusione della sua scheda valutativa, definì la commedia come un «lavoro, che, per le deficienze artistiche,

---

<sup>55</sup> FRT, 16542, *Appunto per l'Onorevole Sottosegretario di Stato*, 28 gennaio 1958, f.to Il Direttore Generale Nicola de Pirro, 1 c.

<sup>56</sup> Un appunto dello stesso tenore venne vergato in riferimento all'unico passo de *La governante* in cui è presente un accenno esplicito alla censura (cfr. Festa 2011, p. 57).

<sup>57</sup> FRT, 16542, *Appunto per il Direttore Generale*, 28 gennaio 1958, f.to Ispettore Generale Franz De Biase, c. 3.

<sup>58</sup> Il film di Zampa del 1948, tratto dal racconto brancatiano *Il vecchio con gli stivali*, rischiava di essere vietato dalla censura cinematografica; venne invece approvato grazie al fatto che tra gli sceneggiatori compariva il nome di un caro amico (Franco Evangelisti) dell'on. Giulio Andreotti, allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo Spettacolo (cfr. V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Brancati 2003b, pp. 1533-1534).

dà scarso valore alle sue mire polemiche»<sup>59</sup>. Come evidenziato dalla più autorevole critica brancatiana – si vedano su tutti i giudizi di Vanna Gazzola Stacchini e di Giulio Ferroni<sup>60</sup> – *Una donna di casa* non è di certo tra le prove migliori della produzione dell'autore. Il punto debole della commedia risiede ancora una volta nell'annosa questione del rapporto tra individuo e personaggio, nel difficile equilibrio e nella complessa dialettica che intercorre tra particolare e universale.

Come è stato dimostrato una volta per tutte da Sonia Gentili in riferimento a *La governante*<sup>61</sup>, è certo vero che quello brancatiano è *programmaticamente* un «personaggio-antropotipo», un «sottoindividuo»<sup>62</sup> costretto a rinunciare alla propria personale autenticità da un sistema culturale, sociale e politico che tende a livellare la natura di ognuno, cristallizzandola in identità convenzionali. Mettendo al centro delle proprie opere lo «sterile, deformato» rapporto tra io individuale e io convenzionale<sup>63</sup>, il Brancati maturo teorizza infatti esplicitamente la necessità di mettere in scena personaggi tipologici, manifestazione dunque di un io sovraindividuale, a sua volta coincidente con una identità stereotipata, l'unica ammissibile nei regimi di stampo dittatoriale (e si ricordi che l'egemonia catto-clericale a cui fu sottoposta la società italiana degli anni '50 era considerata dallo scrittore di Pachino alla stregua di una dittatura).

Si potrebbe poi con correttezza argomentare che il nucleo centrale di *Una donna di casa* consista proprio nella rappresentazione della scissione dell'io della protagonista, combattuta tra due identità contraddittorie, reciprocamente escludenti e, a ben vedere, entrambe convenzionali, quella della donna di famiglia dedita interamente alle faccende domestiche e quella della scrittrice geniale, costretta a fare i conti con le pretese del potere. Tuttavia, in *Una donna di casa*, questa duplicità non sfocia nel conflitto tragico (che può anche avere effetti comici) del «personaggio-antropotipo [...] in rivolta contro se stesso [ed] impegnato in

<sup>59</sup> FRT, 16542, *Appunto per l'Onorevole Sottosegretario di Stato*, 28 gennaio 1958, f.to Il Direttore Generale Nicola de Pirro, 1 c.

<sup>60</sup> Cfr. Gazzola Stacchini 1972, p. 96, e l'introduzione di G. Ferroni in Brancati 2003a, p. LXXI.

<sup>61</sup> Si rimanda qui e per le considerazioni a seguire all'intero saggio e in particolare al par. dal titolo *Brancati e la cultura europea: il personaggio letterario tra antropotipo e individuo*, in Gentili 2007, pp. 194-203.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 198 e 195.

<sup>63</sup> Ivi, p. 201.

una ricerca, votata allo scacco, della propria autentica natura»<sup>64</sup>. Qui, non si riesce a scorgere neppure quel «bagliore» di autenticità a cui la persona tende, senza però avere gli strumenti per appropriarsene<sup>65</sup>; non si assiste né al superamento della maschera, né alla sconfitta tragica del burattino impossibilitato ad assumere sembianze umane.

Dunque, se ne *La governante*, generalmente considerata il capolavoro drammatico di Brancati, il gioco (a perdere) tra carattere e individuo reale, tra universale e particolare è perfettamente riuscito (ed in esso consiste la carica eversiva della commedia, che, perciò, venne vietata), in *Una donna di casa* questo stesso gioco, pure tentato, risulta solo parzialmente convincente. Gli intellettualistici personaggi-mariocette della commedia del 1950 rimangono effettivamente poco più che «astratti portatori di un'idea»<sup>66</sup>, suddivisi in maniera forse troppo netta tra figure positive (Elvira e l'acuto, anche se scorbutico, Giovanni) e negative (l'ipocrita Emanuele, la frivola Wanda, i subdoli Lauria e Ardiccioni). Probabilmente, la critica sociale e politica mossa da Brancati è qui troppo diretta ed esplicita per risultare artisticamente efficace e, di conseguenza, realmente pericolosa.

Infine, la proposta di Brancati come alternativa al pensiero dominante, fosse quello democristiano o comunista, rischia di essere alquanto debole. Ai modelli culturali propugnati dalle forze governative e da quelle d'opposizione, l'autore contrapponeva la classica figura di uno scrittore sì defilato, ma dotato di grande onestà intellettuale e spirito critico – un'evidente proiezione autobiografica dello stesso Brancati<sup>67</sup>. Pur di non rinunciare alla propria libertà di pensiero, Elvira

---

<sup>64</sup> Ivi, pp. 198-199.

<sup>65</sup> Ivi, p. 199.

<sup>66</sup> Gazzola Stacchini 1972, p. 96; cfr. anche ivi, p. 17.

<sup>67</sup> Cfr. G. Ferroni, *Introduzione*, in Brancati 2003a, pp. LXIX-LXX. Che la commedia avesse uno sfondo autobiografico era stato già notato anche da chi, tra gli addetti alla revisione teatrale, stese la scheda riassuntiva relativa a *Una donna di casa*: «In fondo il personaggio ideale di Elvira rappresenta lo stesso scrittore, uomo amante della libertà, della cultura, della vita tranquilla, infastidito e ostacolato in queste sue aspirazioni da tutti coloro contro i quali egli si scaglia: i partiti politici, in particolare i democristiani e i comunisti; l'ambiente del teatro; i nobili che si buttano a sinistra per paura o per snob; il popolo, che applaude a mò di gregge, quando gli si presenti con parole fiammeggianti la prospettiva di una dittatura; la vanità e la prosopopea degli ignoranti, tra i quali non esita a classificare "i critici teatrali di Roma"; infine anche l'autorità costituita, nella figura del questore, che, ancor oggi, agisce dopo "aver preso gli ordini dal Duce", sia pure in trance» (FRT, 16542, *Scheda descrittiva*, s.d., non firmata, c. 2). La scheda ds. venne integralmente ripresa come base per

rifiuta di esporsi, preferisce ritirarsi a vita privata, accettando la propria maschera di casalinga e massaia. La promettente scrittrice, dunque, tornerà a dedicarsi esclusivamente ai lavori di casa, limitandosi nuovamente ad una solitaria contemplazione, ad una «casalinga “torre d’avorio”»<sup>68</sup>. Era questa una denuncia esplicita ai limiti della propria epoca e una proposta certo in controtendenza e provocatoria, ma, evidentemente, non sufficientemente temibile.

«Diceva bene Stendhal [...] che la politica in un’opera d’arte fa l’effetto di un colpo di pistola in un concerto»<sup>69</sup>, commenta significativamente Elvira sul finire della commedia. Come si è visto, Brancati questa volta non ha risparmiato le cartucce. La melodia dell’orchestra viene dunque spezzata; eppure, il bersaglio non viene centrato alla perfezione e lo spettacolo può continuare.

## Bibliografia

- s.a., *Brancati e la censura*, in «Il Giorno», ed. di Milano (11 febbraio 1958), p. 6.
- ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ROMA), Fondo del Ministero della Cultura Popolare, Ufficio Censura teatrale (1931-1944), fasc. 486/9173, 220/3998 e 282/5150.
- ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ROMA), Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Revisione teatrale, Fascicoli per opera (1946-1962), fasc. 7426, 7635, 14 157, 14 655, 15 108, 16 542, 17 605, 18 795 e 19 547.
- BRANCATI V., *Ritorno alla censura*, Roma-Bari, Laterza, 1952.
- Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003a.
- Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003b.
- CESARI M., *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori, 1982.
- DE FEO S., *Una commedia di Brancati. La libertà in cucina*, in «l’Espresso», IV, 8 (23 febbraio 1958), p. 23.
- DE MONTICELLI R., *Fischiate la commedia di Brancati. Una donna di talento fra politica amore e cucina*, in «Il Giorno», ed. di Milano, III (16 febbraio 1958), p. 10.
- DI STEFANO C., *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964.
- FERRARA P. (CUR.), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l’archivio, l’inventario*, 2 voll., Roma, Edizioni Mibact, 2004.

---

stendere il sopracitato *Appunto per il Direttore Generale*, nel quale tuttavia questo passo venne tralasciato.

<sup>68</sup> G. Ferroni, *Introduzione*, in Brancati 2003a, p. LXX.

<sup>69</sup> V. Brancati, *Una donna di casa*, in Brancati 2003a, p. 1401.

- FESTA F., *Teatro proibito. In scena i tabù di una nazione*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2011.
- GABORIK P., *Il censore censurato*, in *Atlante della letteratura italiana*, III, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, pp. 786-792.
- GAZZOLA STACCHINI V., *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico (con inediti)*, Lecce, Edizioni Mirella, 1972.
- GENTILI S., *Il male della banalità. Nuovi documenti su Vitaliano Brancati e la censura*, in «*Bollettino di italianistica*», IV, 2 (2007), pp. 193-224.
- EAD., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.
- GURZONI G., *La censura invisibile. Forme di limitazione della libertà di espressione nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di laurea svolta nell'Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014/2015, relatore prof. C. Alberti, correlatori proff. M.I. Biggi, P.M. Vescovo.
- NUVOLONE P., *Spettacoli e trattenimenti pubblici*, in *Novissimo Digesto italiano*, XVII, Torino, UTET, 1970, pp. 1189-1199.
- PERRONE D., *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i «piaceri» della scrittura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003.
- SIGNORETTI G., *La censura teatrale post fascista: dal 1943 al 1950. Il recupero di due fondi all'ACS*, in «*Il mondo degli archivi*» (2013), <http://mda2012-16.ilmondo degli archivi.org/index.php/studi/item/126-la-censura-teatrale-post-fascista-dal-1943-al-1950> (ultimo accesso il 3 gennaio 2020).



# La censura del film *Il Leone del deserto* di Mustapha Akkad. Il cinema contro gli “italiani brava gente”

Cecilia Ridani

Alla luce di una rinnovata consapevolezza storica rispetto all'esperienza coloniale italiana è interessante riflettere sulle motivazioni e sulle conseguenze della censura in Italia del film *Il Leone del deserto* del regista siro-americano Mustapha Akkad. La pellicola di produzione americana e libica è stata presentata per la prima volta sul grande schermo nel 1981 con il titolo originale *The lion of the desert*.

Nel corso degli anni il colonialismo italiano<sup>1</sup> è stato privato della sua complessità ideologica e, tra memorie perdute e rimozioni drammatiche, si è prodotta un'amnesia generale, le cui implicazioni socio-politiche appaiono tutt'oggi evidenti.

Annamaria Rivera – nella prefazione all'opera *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano* – sottolinea come questa rimozione si rifletta anche nella cinematografia, specificando che:

il solo film del dopoguerra sul colonialismo ad aver affrontato la memoria coloniale è *Tempo di uccidere* (1989) di Giuliano Montaldo, tratto dal romanzo omonimo di Ennio Flaiano. E allorché è stata la cinematografia altrui a narrare i crimini del colonialismo italiano, essa è stata occultata o censurata: basta pensare alla vicenda de *Il Leone del deserto* (Moustapha Akkad, 1981), visto in tutto il mondo ma proibito in Italia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sull'argomento cfr. almeno Del Boca 1976-84 e 1993-94; Labanca 2002; Ertola 2017.

<sup>2</sup> Rivera 2013, p. 16.

Il rapporto tra storia coloniale e memoria risulta compromesso da quel processo di oblio attraverso cui le istituzioni politiche e culturali hanno tentato di eludere un confronto diretto con la resistenza anticoloniale, che con determinazione si è opposta all'espansionismo italiano<sup>3</sup>.

In questa prospettiva, la censura del film di Akkad si inserisce opportunatamente nel prolungato silenzio che ha fatto seguito all'impresa coloniale dell'Italia, la quale, seppur limitata nel tempo e nello spazio, rappresenta il nucleo centrale da cui partire per comprendere il presente postcoloniale, ossia il tempo «in cui, *contemporaneamente*, l'esperienza coloniale appare consegnata al passato e, proprio per le modalità con cui il suo "superamento" si è realizzato, si installa al centro dell'esperienza sociale contemporanea»<sup>4</sup>.

Ai fini della nostra analisi è importante l'assunzione dell'orientamento critico che sta alla base dei *postcolonial studies*, secondo cui, citando Iain Chambers, il termine "postcoloniale" viene considerato «come spazio teorico e politico che consente di scavare a fondo nella conoscenza occidentale, intesa sia come disposizione di discipline che come specifica disposizione storica della verità»<sup>5</sup>. Inoltre, si aggiunga che:

Se il postcoloniale si pone in stretta relazione con una rivisitazione critica delle precise storie e della scomparsa del colonialismo, in particolare la sua narrazione subalterna, repressa e sovversiva, esso propone altresì, implicitamente, una critica fondamentale delle istituzioni, dei linguaggi e delle discipline che storicamente hanno organizzato, definito e spiegato il "coloniale", ovvero sia la conoscenza, scientifica quanto umanistica, avviluppata nella "storia" che la modernità occidentale ha raccontato a se stessa<sup>6</sup>.

Servendoci di tale impostazione teorica, cercheremo di comprendere le modalità attraverso le quali la pellicola contribuisce al processo di riscrittura e di ricostruzione della storia, al fine di poter stabilire come sia possibile ancora rileggere il passato nel presente<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Il revisionismo sul periodo coloniale che cominciò con l'opera di Renzo De Felice e Mussolini ha contagiato la politica con qualche incauto tentativo di uso pubblico della storia. Tra questi la proibizione di proiettare *Il Leone del deserto* e le rimozioni e le censure che hanno interessato gli studi sulla vicenda dei deportati libici in Italia; cfr. Del Boca 2010; Calchi Novati 2018.

<sup>4</sup> Mezzadra 2008, p. 25.

<sup>5</sup> Chambers 2001, pp. 34-35.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Tra i vari saggi sulla critica e la teoria postcoloniale cfr. almeno Chambers-Curti

*Il Leone del deserto* si inserisce a pieno titolo nella dialettica tra dimensione memoriale e storiografia postcoloniale e vede come protagonista Omar Al-Mukhtar, simbolo della resistenza libica e da tutti conosciuto come il “leone del deserto”<sup>8</sup>. Ancora oggi questo personaggio è considerato come il partigiano che contrastò l’occupazione coloniale in Cirenaica e che forgiò l’identità araba nella lotta antitaliana.

Come suggerisce Comberciati:

Il film si può collocare, in un ideale percorso cinematografico intessuto dalle relazioni fra i due paesi, al centro esatto, incastonato fra le pellicole girate durante il fascismo e appartenenti al “cinema coloniale” e gli attuali documentari sulla situazione libica che, seppur indirettamente, ripercorrono le vicende coloniali e postcoloniali<sup>9</sup>.

L’aspetto innovativo di quest’opera cinematografica è rappresentato dallo sguardo alternativo e al contempo oppositivo rivolto alla storia; viene infatti adottato il punto di vista del colonizzato per raccontare la guerra italo-libica, con l’obiettivo di decostruire la visione edulcorata e auto-assolutiva del colonialismo dell’Italia nella “quarta sponda”. A essere messo in discussione è soprattutto il mito atavico degli «italiani brava gente»<sup>10</sup>, che nell’immaginario collettivo diffondeva una rappresentazione idealizzata della politica espansionistica italiana in Africa.

A questo proposito Silvia Contarini afferma che la risposta alla censura a cui è stato condannato *Il Leone del deserto* si può ritrovare, oltre che nella decostruzione di questo stereotipo, anche

nel timore di alimentare un contro-mito degli italiani: popolo restio all’ordine e alla disciplina, inetto e inidoneo alla guerra, servile, ozioso e tutto sole, mare, famiglia e maccheroni. Li si possono considerare stereotipi infondati [...]; in ogni caso, possono aver contribuito a fondare la volontà di difendere l’onore di un esercito che, nella sua storia, onore ne ha ben poco [...]<sup>11</sup>.

---

1997; Mellino 2005; Mezzadra 2008.

<sup>8</sup> Sulla figura di Omar Al-Mukhtar, cfr. Santerelli 1981.

<sup>9</sup> Comberciati 2012, p. 70.

<sup>10</sup> Su questo persistente mito cfr. Del Boca 2005; Labanca 2005; Salerno 2019.

<sup>11</sup> Contarini 2019, p. 128.

A partire dall'esigenza di una ri-narrazione del passato coloniale, che segna definitivamente un'interruzione critica della storiografia eurocentrica, la pellicola del regista siro-americano intende restituire autorialità alle voci dei colonizzati, molto spesso marginalizzate.

Fatte queste premesse contestuali è necessario operare una breve analisi filmica, prima di entrare più specificamente nella questione della censura.

*Il Leone del deserto*, per un costo di ben trentacinque milioni di dollari - finanziati in parte dal regime libico di Gheddafi<sup>12</sup> - e con un cast internazionale composto da attori celebri - quali Anthony Quinn, Oliver Reed, Irene Papas, Rod Steiger e Raf Vallone -, rappresenta una produzione cinematografica, la cui ricezione in Italia ha incontrato non pochi ostacoli. Da un punto di vista tecnico, la struttura e il montaggio della pellicola rispecchiano l'estetica dello spettacolo "*made in Hollywood*", a metà tra western e film storico, mentre «la contrapposizione alquanto "manieristica", e sostanzialmente falsa, tra un "eroe" (Mukhtar) e un "antieroe" (Graziani), è soltanto l'applicazione ad un soggetto anticoloniale di uno schema assolutamente coloniale»<sup>13</sup>.

In apertura, un documentario in bianco e nero ci mostra brevemente il quadro storico della Libia prima dell'avvento del fascismo, successivamente si vede Benito Mussolini, interpretato da Rod Steiger, nominare il generale Rodolfo Graziani governatore della "quarta sponda", mettendo a sua disposizione un esercito all'avanguardia per fare fronte alla ribellione dei guerriglieri guidati da Al-Mukhtar. La totalità della rappresentazione filmica si concentra su capitoli della storia italiana spesso taciuti, mostrando il colonialismo in tutte le sue efferatezze e atrocità, tra sequenze di impiccagioni, bombardamenti aerei, persecuzioni, fino alle deportazioni della popolazione libica nei campi di concentramento. In merito lo storico inglese Denis Mack Smith ha dichiarato:

<sup>12</sup> *Il Leone del deserto* è stato finanziato in parte dal governo di Gheddafi interessato soprattutto alla diffusione della resistenza antitaliana. Inoltre, il dittatore libico fece inserire alcune scene storicamente imprecise per denigrare i Senussi, distinguendo così la figura al-Mukhtar, suo riferimento ideale, da quella di Re Idris I, capo della confraternita senussita e deposto a seguito del colpo di stato del 1 settembre 1969.

<sup>13</sup> L. Micciché, *Gli italiani non sono sempre «brava gente»*, in «L'Avanti», LXXXVIII (18 luglio 1983), p. 18.

Mai prima di questo film gli orrori ma anche la nobiltà della guerriglia sono stati espressi in modo così memorabile, in scene di battaglia così impressionanti; mai l'ingiustizia del colonialismo è stata denunciata con tanto vigore [...]. Chi giudica questo film col criterio dell'attendibilità storica non può non ammirare l'ampiezza della ricerca che ha sovrainteso alla ricostruzione<sup>14</sup>.

È vero che la maggior parte delle scene, includendo sia rappresentazioni a carattere narrativo sia immagini di repertorio, irrompono all'improvviso sullo schermo mettendoci davanti agli occhi, il più delle volte, realtà atroci e cruente, come ad esempio il lager costruito dagli italiani nel deserto africano per rinchiudervi i partigiani libici. Tuttavia, lo storico Giorgio Rochat ci invita a intendere la verità di questo prodotto cinematografico in senso storico e politico ma non strettamente filologico, in quanto sono state rilevate delle leggere inesattezze nella rappresentazione di alcune sequenze<sup>15</sup>. Alquanto precisa, invece, risulta essere la descrizione di Omar Al-Mukthar, presentatoci come un modello di equanimità, tanto audace nelle tecniche di lotta, quanto astuto e coraggioso nell'affrontare con fermezza gli invasori. Il guerriero senussita, nonostante avesse scarse risorse a disposizione, affrontò ventimila nemici dotati dei mezzi più moderni - tra aerei, cannoni, radio - e riuscì a mettere in seria difficoltà l'esercito di Graziani. La scena finale dell'impiccagione del capo della resistenza libica, avvenuta realmente nel 1931 dopo un processo farsa, può essere considerata l'apogeo di tutti gli sbagli del colonialismo italiano.

## La censura

La nostra analisi sulla censura de *Il Leone del deserto* parte da un articolo di Gianni Lannes uscito il 14 novembre 2001 su «L'Unità», dal titolo *Ustica 1911, Il lager della vergogna*, in cui si legge:

Cosa accadrebbe negli Stati Uniti se il governo impedisse ai suoi cittadini di vedere *Platoon*? O se in Germania venisse censurato *Schindler's List*? Eppure, in Italia la censura cinematografica su uno dei più vergognosi momenti della storia della patria scorre nel silenzio più assoluto<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Molinari 1982, p. 20.

<sup>15</sup> Il film presenta alcune inesattezze quali per esempio l'imboscata attuata dai libici con le mine, di cui in realtà essi non disponevano; per approfondimenti cfr. Rochat 1973.

<sup>16</sup> G. Lannes, *Ustica 1911, Il lager della vergogna*, in «L'Unità», LXXVIII (14 novembre

Con questa dichiarazione Lannes allude al fatto che in Italia siano mancati un ripensamento critico e un dibattito pubblico sul colonialismo, i quali, al contrario, in altre nazioni sono stati imposti dal processo di decolonizzazione del Secondo dopoguerra.

A questo punto è importante ripercorrere brevemente le varie tappe del film a partire dall'uscita nelle sale cinematografiche statunitensi fino ai vari tentativi, tutti falliti, di entrare nel circuito commerciale dei cinema italiani<sup>17</sup>.

*Il Leone del deserto* è stato presentato per la prima volta negli USA nel 1981 e solo successivamente in Europa, ma non è mai stato proiettato ufficialmente in Italia; le motivazioni di questa operazione di censura risiedono nell'esplicita volontà di rimozione, da parte del potere politico, delle responsabilità italiane legate al suo passato coloniale.

Sin dal momento in cui la pellicola uscì negli USA, il deputato del Movimento sociale Olindo Del Donno presentò un'interpellanza parlamentare in cui chiedeva quale dovesse essere l'atteggiamento della classe politica di fronte alla distribuzione di un film che «lanciava durissime accuse ai soldati italiani, trattati come nazisti assetati di sangue»<sup>18</sup>.

Il timore più grande dei vertici del governo era legato ai giudizi negativi sugli "italiani del passato" che, chiaramente espressi all'interno del film, avrebbero potuto avere ripercussioni sul presente e creare presupposti sfavorevoli allo sviluppo delle relazioni bilaterali tra Italia e Libia.

Nel 1982 l'ufficio stampa del Ministero degli Esteri, per voce dell'allora sottosegretario Raffaele Costa, giudicò il film lesivo all'onore dell'esercito, insomma una pellicola di propaganda anticoloniale che ritraeva in modo totalmente negativo l'operato del generale Graziani.

Malgrado il governo italiano abbia cercato di rendere inaccessibile al pubblico *Il Leone del deserto*, diverse furono le occasioni in cui si tentò di diffonderlo: nel 1987 il film venne programmato a Trento durante un meeting pacifista, ma la proiezione fu improvvisamente interrotta dall'intervento della Digos. La pellicola fu sequestrata e l'atto fu giustificato asserendo la mancanza dei visti della censura amministrativa e dell'autorizzazione ministeriale. L'anno successivo – durante il festival cinematografico *Riminicinema* – il film venne presentato nella versione

---

2001), p. 29.

<sup>17</sup> Per un'analisi della diffusione del film in Italia, cfr. Brunetta 1990; Tosatto 2009, pp. 130-134.

<sup>18</sup> *Atti parlamentari* della Camera dei deputati, VIII Legislatura, seduta dell'11 gennaio 1982, p. 5405.

originale inglese e successivamente, nel 2002, fu riproposto, sempre in lingua inglese, al *Festival dei Popoli*. Tuttavia, tale scelta linguistica si rivelò un grande limite per il pubblico italiano.

La censura cinematografica su una delle parentesi più tragiche della nostra storia coloniale durò fino al giugno 2009, quando proprio all'indomani dell'arrivo del Rais a Roma, la tv privata *Sky* trasmise per la prima volta la pellicola in lingua italiana. In quella data i rapporti diplomatici tra Italia e Libia sembravano essere distesi, anche perché l'anno prima, a Bengasi, Berlusconi e Gheddafi avevano firmato un trattato di «Amicizia e Cooperazione», a riconoscimento dei danni provocati dal colonialismo italiano. Tuttavia, il leader libico, appena arrivato in Italia, approfittò dell'occasione per esibire sul petto una foto di Omar Al-Mukhtar<sup>19</sup> con il chiaro intento di ribadire ancora una volta le responsabilità storiche e morali relative alla colonizzazione italiana nella "quarta sponda".

Che la proiezione del film nei cinema italiani non fu possibile per molti anni, mentre in Libia venne trasmesso dalla tv anche più volte al giorno, è un fatto che induce a riflettere su almeno tre aspetti.

### **a) La rimozione del colonialismo italiano**

Quando si parla di memorie parziali o rimosse in relazione alla parentesi coloniale italiana dobbiamo tener presenti almeno due elementi: il primo è che l'Italia non fu sottoposta a un reale processo di decolonizzazione, contribuendo a condannare il capitolo coloniale all'oblio storico.

I traumi e le lacerazioni che si sarebbero verificati se ci fosse stata una fase di decolonizzazione sono stati evitati, comportando, d'altro canto, l'incapacità da parte della società italiana di elaborare una totale comprensione del proprio passato.

---

<sup>19</sup> Nei giorni della visita a Roma di Gheddafi i quotidiani si sono soffermati sulla questione del risarcimento dell'Italia nei confronti della Libia rispetto ai danni causati dal colonialismo, dedicando particolare attenzione alla figura del resistente libico Omar al-Mukhtar, cfr. M. Innocenti, *Chi è Omar al-Mukhtar, l'uomo nella foto sul petto di Gheddafi*, in «Il Sole 24 Ore», CXLV (10 giugno 2009), p. 23; N. Nava, *Gheddafi con la foto provocazione. Eroe anti-coloniale sull'alta uniforme*, in «Il Corriere della Sera», CXXXIV (10 giugno 2009), p. 11.

Altro aspetto da tenere in considerazione è la pretesa del colonialismo italiano di voler apparire più benevolo e umano rispetto ai colonialismi coevi. In questo senso l'immagine di un imperialismo povero piuttosto che aggressivo e strategico ha favorito la rimozione degli eventi coloniali oltre che la loro distorsione<sup>20</sup>.

Da ciò si evince come l'atteggiamento di negazione e il silenzio relativo alle annose cicatrici della colonizzazione abbiano portato gli italiani a una totale incomprensione dell'importanza e del significato dell'esperienza espansionistica in Libia, arrivando così in modo tardivo all'elaborazione di una coscienza postcoloniale<sup>21</sup>. Sotto questo aspetto va rilevata la persistenza nei discorsi ufficiali dell'Italia postbellica di miti e stereotipi come quello sopraccitato degli "italiani brava gente", funzionali a una strategia politica che si proponeva di rimuovere dalla coscienza e in particolare dagli occhi degli Alleati le pagine più efferate del colonialismo fascista. L'Italia in questo modo ha cercato di selezionare alcuni aspetti della parentesi coloniale da inserire nel processo di costruzione dell'identità nazionale, rimuovendone invece altri più scomodi da accettare.

Rispetto a quanto detto risulta di particolare rilevanza la dichiarazione dello storico Del Boca riportata in un articolo di Franzinelli sulla rivista «Millenovecento», in cui si legge:

*Il Leone del deserto* continua a essere vietato, senza che sia stata fornita all'opinione pubblica una spiegazione plausibile. Il motivo del veto, del resto, non è difficile da identificare. Si teme di dare in pasto al pubblico italiano una delle pagine più vergognose del nostro colonialismo, l'assassinio di un autentico patriota [...]. Il divieto di proiettare il film è quindi del tutto ingiustificato. Tuttavia, il fatto non ci sorprende. Esso si inserisce in una più vasta e subdola campagna di mistificazione e disinformazione, che tende a conservare della nostra recente storia coloniale una visione romantica, mistica, radiosa<sup>22</sup>.

Dal fatto che la circolazione delle informazioni relative alla colonizzazione italiana in Libia sia stata fortemente osteggiata dagli ambienti governativi, emerge dunque uno stretto legame tra potere e sapere, già teorizzato da Edward Said sia in *Cultura e Imperiali-*

<sup>20</sup> Sul rapporto tra storia coloniale e memoria cfr. almeno Del Boca 1992, pp. 111-127.

<sup>21</sup> Tra gli studi sul postcoloniale in Italia cfr. Derobertis 2010; Leghissa 2011, pp. 144-169; Contarini-Pias-Quaquarelli 2012; Sinopoli 2013; Lompari-Diop-Romeo 2014.

<sup>22</sup> Franzinelli 2003, pp. 118-119

smo, sia nel famoso saggio *Orientalismo* nel quale «cerca di mettere in evidenza come ogni discorso sull'alterità appare fondato soltanto all'interno del sistema di potere che l'ha prodotta»<sup>23</sup>. Il problema della veridicità della rappresentazione è centrale nella costruzione e nel consolidamento di una memoria condivisa e di una presa di coscienza delle proprie colpe storiche. In questa cornice, la rilettura del passato coloniale diventa un terreno di scambio in cui le teorie dominanti vengono ridimensionate davanti a una reinterpretazione della storia e alle nuove dinamiche postcoloniali legate alla riconfigurazione del potere.

## b) Le asimmetrie postcoloniali

Alla rimozione della pagina africana della nostra storia è corrisposta da parte libica un'asimmetrica riposizione delle colpe coloniali. Nonostante l'Italia abbia coltivato una memoria distorta della parentesi africana, gli arabi non dimenticano la violenza, la subordinazione razziale, economica e politica collegata all'occupazione italiana. Benché la massiccia deportazione della popolazione della Cirenaica abbia prodotto ferite profonde nella società libica, nella Penisola tale episodio della storia coloniale è stato largamente ignorato.

In Italia la censura ha contribuito all'operazione di occultamento e raramente si è tematizzata la storia della resistenza verso il colonizzatore, al contrario gran parte dei racconti riguardanti le efferatezze italiane nella "quarta sponda" sono stati tramandati dai libici di generazione in generazione. Come scrive Benvenuti, vi è infatti una «diversità tra le forme di trasmissione degli eventi e la discrepanza sulla loro interpretazione da parte dei colonizzatori e dei colonizzati, i quali abitano uno spazio-tempo coloniale comune ma non per questo condiviso»<sup>24</sup>.

L'assenza di reciprocità nell'elaborazione del passato coloniale spiega da una parte la difficoltà nel consolidamento e nella costruzione di una memoria condivisa, dall'altra in che modo le dinamiche del potere influenzino la formazione di una coscienza collettiva.

---

<sup>23</sup> Mellino 2005, p. 41.

<sup>24</sup> Benvenuti 2012, p. 119.

Tutto ciò chiama in causa la questione della posizionalità<sup>25</sup>, da cui si evince come la conoscenza rappresenti l'espressione di storicità determinate e di una contingenza storico-culturale, nonché la consapevolezza dell'influenza che il contesto sociale, politico e storico hanno sulle idee di un determinato soggetto.

Nel caso de *Il Leone del deserto*, la prospettiva adottata nella narrazione cinematografica è quella del colonizzato, il che implica l'elaborazione di una memoria coloniale che metta in discussione la visione occidentale della storia, aprendo la strada a una nuova maniera di percepire la realtà.

Ciononostante, è necessario ricordare ancora una volta come la pellicola sia stata in parte finanziata e poi fortemente sponsorizzata dal dittatore libico, interessato alla diffusione e alla valorizzazione della resistenza antitaliana. Antonio Morone spiega come «nella costruzione del consenso intorno al regime di Gheddafi, la lotta contro il dominio coloniale e la sua memoria *abbiano* avuto un ruolo decisivo»<sup>26</sup>. Il Rais ha infatti utilizzato la storia dell'Italia nella «quarta sponda» in funzione di propaganda interna ed estera, come un'arma politica nazionalista; in altri termini, la conoscenza del passato coloniale per i libici è stata mescolata agli interessi del regime, con l'effetto di lasciare bianche altre pagine scomode e di creare equivoci anche da parte del colonizzato<sup>27</sup>.

Ne risulta un'asimmetria delle memorie che ha influenzato e influenza le relazioni postcoloniali tra Italia e Libia, ancora oggi profondamente legati da interessi economici.

In questo senso, sarebbe importante rilanciare il dibattito sulle radici coloniali dei problemi politici contemporanei tra i due Paesi, mostrando in che modo la presenza di memorie divergenti rappresenti in parte la causa di scontri, incomprensioni e questioni irrisolte.

<sup>25</sup> Il concetto di «posizionalità» nasce in campo sociologico, ma diventa centrale nella prospettiva degli studi postcoloniali grazie a critici e teorici del postcoloniale quali Homi Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak.

<sup>26</sup> Morone 2013, p. 178.

<sup>27</sup> A tal proposito segnalò l'intervento del regista libico Khalifa Abo Khraisse, dal titolo *In Libia il colonialismo italiano non è mai finito*, pubblicato sulla rivista «Internazionale», il 9 marzo 2018. Nell'articolo si contesta una parte della storiografia libica e degli storici al servizio del regime di Gheddafi: <https://www.internazionale.it/notizie/khalifa-abo-khraise-2/2018/03/09/libia-colonialismo-italiano> (consultato il 29/01/2020).

### **c) Rappresentazioni e contro-storie per rielaborare una nuova memoria collettiva**

Il discorso contro-storico presuppone l'emancipazione nei confronti delle vicende e delle identità che la storia ha taciuto e progressivamente negato e *Il Leone del deserto* risponde in tal senso a una specifica esigenza di verità, contribuendo alla riscrittura della storia ufficiale.

Se per lungo tempo ci si è dovuti confrontare con l'egemonia di una storiografia di impianto apologetico e colonialista – generando amnesie selettive, cliché auto-assolutori e buonisti –, attraverso la pellicola del regista siriano-americano emerge la tensione verso la ricollocazione della memoria coloniale al centro del dibattito culturale contemporaneo.

La storia della dominazione sulla Libia è stata raccontata troppo a lungo come una storia italiana, senza riconoscere alle popolazioni libiche il ruolo che hanno ricoperto, in particolar modo quello della resistenza.

Per accedere a modelli relazionali meno marcati da italo-centrismo ed esotismo è quindi importante una nuova narrazione, che riformuli su nuove basi concettuali il rapporto tra dominatore-dominato, analizzando la storia da differenti prospettive. Soltanto così si potrà parlare di verità storica e riconciliazione di memoria. Lo storico Calchi Novati ha affermato che «nell'intreccio spesso perverso tra politica e storia [...] una memoria comune tra ex metropoli ed ex colonie può rivelarsi un bene insostituibile, soprattutto se include la memoria della sofferenza, chiunque l'abbia subita, che quella storia ha comportato»<sup>28</sup>.

In tal senso, la pellicola di Akkad, svolgendo una funzione di postcolonial *talking back*<sup>29</sup>, si presta a smascherare i silenzi e le discontinuità discorsive del racconto dominante attraverso un percorso critico della realtà, fino ad arrivare a un confronto con una nuova narrazione coloniale ancora in parte estranea alla coscienza nazionale italiana. Risulta evidente come nel dialogo costante tra cinema, memoria e storia, *Il Leone del deserto* riesca in parte a colmare una parte di quei vuoti storici e decostruire alcune delle false rappresentazioni che caratterizzano il rapporto dell'immaginario collettivo italiano con l'alterità libica.

---

<sup>28</sup> Calchi Novati 2018, p. 48.

<sup>29</sup> Cfr. Ashcroft-Griffith-Tiffin 1989.

## Conclusione

Abbiamo visto come la funzione sociale della storiografia occidentale venga messa in dubbio e come, grazie a produzioni cinematografiche come quella analizzata, abbiano invece «acquistato piena dignità epistemologica tutte le prospettive da cui è possibile vedere la realtà, a cominciare da quella dei vinti e dei popoli colonizzati»,<sup>30</sup> nonostante gli ostacoli nella diffusione.

Grazie a *Il Leone del deserto* le memorie latenti e rimosse dell'Italia coloniale riemergono improvvisamente, costituendo un nuovo terreno di dibattito nazionale soprattutto nella contemporaneità postcoloniale, in cui si avverte l'urgenza di un confronto con la storia, motivata nello specifico dalla comprensione delle nuove dinamiche della globalizzazione.

A vederla oggi, l'opera di Akkad presenta tutte le caratteristiche di un film estremamente provocatorio che non lascia affatto intendere la bontà degli italiani, né tanto meno un'azione civilizzatrice in Libia. L'aggressività, la brutalità, diventano costanti della pellicola per sembrare poi giustificate da una battuta di Graziani che recita: «Un giorno in memoria di Roma è più importante di una generazione in memoria della Libia».

Certo è che se inizialmente la pellicola ha subito una censura esplicita, nel tempo è stata condannata implicitamente a una vera e propria marginalizzazione, tanto che ancora oggi, nonostante sia disponibile in italiano su *YouTube*, di fatto risulta essere ancora poco nota e poco guardata dal pubblico della Penisola. Si aggiunga che finora il film non è mai stato trasmesso in Italia dalla televisione di Stato.

Tutti i tentativi di aprire un dibattito sulla colonizzazione sono stati contrastati, e la mancata circolazione della pellicola è stato il segno evidente dell'immutata indisponibilità della politica italiana a confrontarsi con le proprie responsabilità derivate dall'eredità coloniale. Eppure, *Il Leone del deserto*, attraverso una rinnovata attenzione critica, e nell'ottica della decostruzione di una visione eurocentrica, potrebbe in parte contribuire alla costruzione di un percorso di memoria condivisa che ridefinisca il rapporto tra coloniale e postcoloniale, al di là della rimozione forzata e delle ricostruzioni imparziali della storia dell'espansionismo italiano in Libia.

---

<sup>30</sup> Bovo Romanoef-Manai 2015, p. 11.

## Bibliografia

- ASHCROFT B., GRIFFITH G., TIFFIN H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London, Routledge, 1989.
- BENVENUTI G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- BOVO ROMANOEUF M., MANAI F., *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.
- BRUNETTA G.P., *L'ora d'Africa nel cinema italiano*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990.
- CALCHI NOVATI G. P., *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci, 2018.
- CHAMBERS I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'occidente*, Roma, Meltemi, 2001.
- CHAMBERS I., CURTI L., *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, 1997.
- COMBERIATI D., *La Libia postcoloniale: frammenti narrativi e iconografici*, in «Narrativa», 33/34 (2012), pp. 69-80.
- CONTARINI S., PIAS G., QUARELLI L. (CURR.), *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», 33-34 (2012).
- CONTARINI S., *Scrivere al tempo della globalizzazione*, Firenze, Cesati, 2019.
- DEL BOCA A., *Gli italiani in Africa orientale*, IV, Roma-Bari, Laterza, 1976-84.
- ID., *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- ID., *Gli italiani in Libia*, II, Milano, Mondadori, 1993-94.
- ID., *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- ID., *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2010.
- DEROBERTIS R. (CUR.), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- ERTOLA E., *In terra d'Africa. Gli italiani che colonizzarono l'impero*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- FRANZINELLI M., *La memoria censurata*, in «Millenovecento», II, 3 (2003), pp. 112-120.
- LABANCA N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ID., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- LEGHISSA G., *Il postcoloniale in Italia*, in «Aut aut», 349 (2011), pp. 144-169.
- LOMPARDI-DIOP C., ROMEO C. (CURR.), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014.
- MELLINO M., *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005.
- MEZZADRA S., *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Verona, Ombre corte, 2008.
- MOLINARI R., *L'enfasi della storia nell'epopea degli sconfitti*, in «Cinema Nuovo», XXXI, 275 (1982), p. 20.

- MORONE A., *Asimmetrie postcoloniali: le relazioni italo-libiche tra storia e memoria*, in *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia* a cura di F. Sinopoli, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 174-187.
- PONZANESI S., *La svolta postcoloniale negli Studi italiani. Prospettive europee*, in Lompardi-Diop-Romeo 2014, pp. 46- 57.
- RIVERA A., *Prefazione. Per uno sguardo non egemonico sulle diaspore nel cinema italiano*, in *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, a cura di L. Franceschini, Roma, Aracne, 2013.
- ROCHAT G., *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1973.
- SALERNO E., *Genocidio in Libia. Le atrocità nascoste dell’avventura coloniale italiana*, Castel San Pietro Romano, Manifestolibri, 2019.
- SANTERELLI E., *Omar al-Mukhtar e la riconquista fascista della Libia*, Milano, Marzorati, 1981.
- SINOPOLI F. (CUR.), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- TOSATTO C., *Il Leone in Gabbia. Storie e vicissitudini del film “The Lion of the desert”*, in «Zapruder. Storie in movimento», 18 (2009), pp. 130-134.

## Postfazione

Il convegno internazionale *Contextes, formes et reflets de la censure. Création, réception et canons culturels entre XVIe et XXe siècle*, che si è tenuto a Parigi il 14 e il 15 giugno 2019, si è svolto nell'ambito dell'accordo internazionale di doppio diploma tra il dottorato in Italianistica dell'Università Sapienza di Roma e l'École doctorale «Europe latine – Amérique latine» dell'Université Sorbonne Nouvelle. Si tratta del terzo appuntamento organizzato dai due dottorati congiunti, dopo quello che si è tenuto a Parigi il 2 giugno 2017 *Les vertus et leur lexique* e dopo il seminario di Roma dei giorni 5-6 giugno 2018 *In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana*, i cui atti sono stati tutti regolarmente pubblicati (*Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, a cura di A. Bussotti, V. Cammarotto, S. Ricca, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018; *In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Capobasso, G. Cirone, D. Raffini, M. Rusu, C. Silvestri, L. Trovato, Roma, Bulzoni, 2019).

Il doppio diploma di dottorato, il cui accordo è stato siglato nel 2016, ha dunque alimentato una virtuosa continuità di iniziative scientifiche che incrementano le relazioni tra le due sedi e che fanno interagire approcci metodologici, risorse intellettuali, ambiti di ricerca, strumenti di lavoro tra le due scuole dottorali.

Grazie a queste iniziative, la collaborazione tra i dottorati non si limita alla cotutela di tesi da parte di docenti dei due collegi, secondo un percorso ampiamente praticato e che annovera già un elevato numero di lavori seguiti congiuntamente, ma si amplia a contemplare una condivisione di approcci e di ricerche e diventa una pratica di internazionalizzazione rilevante e significativa per entrambe le scuole dottorali.

Il tema proposto per l'ultimo seminario, relativo alla censura, è stato un esempio di come studiosi in formazione che si dedicano a ricerche in ambiti cronologici e metodologici differenti abbiano potuto dialogare e confrontarsi attorno a un argomento che si è rivelato molto stimolante non solo per l'ampiezza di situazioni e casi contemplati, ma anche per le molteplici declinazioni che i contributi, forti anche di prospettive metodologiche diversificate, hanno fornito all'argomento.

La censura non è stata intesa solo nella più comune accezione di intervento di controllo politico, religioso, ideologico o morale sui testi, ma è stata anche valorizzata nella prospettiva della filologia testuale e interpretativa, come dispositivo che entra in gioco nell'atto stesso della creazione letteraria e nella poetica degli autori, in una dimensione non solo negativa, di soppressione e cancellazione, ma anche di apertura a sperimentazioni e intrecci. Al di là della sua funzione primaria di repressione e sorveglianza infatti, la censura, anche in un aspetto sicuramente meno studiato ma non meno importante come quello dell'autocensura, si impone non solo nella preferenza accordata ai generi artistici e letterari e nelle scelte stilistiche e lessicali, ma anche come fattore rilevante della fortuna dei testi e degli autori, influenzando sul mercato e sulla storia della ricezione e, *in fine*, sulla costituzione del canone.

Attraverso alcuni casi di studio noti e meno noti, aperti all'intersezione tra le arti, che vanno dal XVI secolo all'epoca contemporanea, il volume mostra tutte le potenzialità di un approccio multidisciplinare che si avvale di metodologie diverse: la censura appare come un elemento dinamico, un'interfaccia critica tra testo e contesto, ed è indagata come una chiave di lettura che permette di confrontarsi con le problematiche di base della ricerca letteraria, dal canone alla filologia testuale, dalle periodizzazioni alla storia della ricezione, dalle poetiche alle scelte linguistico-retoriche.

Pare importante sottolineare non solo come il volume sia un contributo decisamente originale allo studio di un dispositivo, quello censorio, che negli ultimi trent'anni si è imposto progressivamente all'attenzione degli storici dell'epoca moderna e contemporanea, e che richiede di essere ancora esplorato, ma anche come all'origine di questa riflessione ci sia un seminario organizzato nell'ambito di un percorso formativo a livello dottorale. Questa iniziativa ha colto, infatti, un duplice obiettivo: scientifico, perché ha avuto il pregio di suscitare alcuni interrogativi particolarmente stimolanti sulle connessioni tra la letteratura e la storia, sul radicamento dell'arte nella società, sugli elementi che entrano in gioco

nel determinare i canoni e i percorsi storico-letterari; e formativo, perché è stata un'esperienza riuscita di avviamento all'animazione scientifica di un gruppo di giovani ricercatori. Il volume è il frutto dell'incontro e del confronto, su terreni e a partire da prospettive culturali differenti, di giovanissimi ricercatori che si stanno avviando sulla strada della ricerca e che hanno fatto qui la loro prima esperienza concreta dell'organizzazione di un incontro scientifico. L'ideazione e il coordinamento del seminario, infatti, sono stati gestiti in autonomia dai dottorandi delle due sedi, che hanno curato questo volume; anche questa è una pratica virtuosa perché mette i giovani studiosi di fronte alla necessità di assumere e condividere la responsabilità scientifica di un incontro e di un volume, di operare scelte ed esercitare un giudizio critico.

Auspichiamo quindi che iniziative come queste, che continuano una prassi ormai consolidata, possano ulteriormente svilupparsi, in quanto occasioni di confronto tra scuole e impostazioni diverse e momenti di dialogo che costituiscono un elemento centrale e necessario di ogni percorso formativo.

Christian Del Vento, Silvia Tatti (coordinatori del doppio diploma di dottorato internazionale Sapienza – Sorbonne Nouvelle)





COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

GIUSEPPE CICCARONE

*Membri*

BEATRICE ALFONZETTI

GAETANO AZZARITI

ANDREA BAIOCCHI

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE PHILOLOGICA

*Responsabili*

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

*Membri*

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)

LEONARDO FUNES (Buenos Aires)

SABINE E. KOESTERS GENSINI (Roma, Sapienza)

LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)

SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)

RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)

JUAN PAREDES (Granada)

PAOLO TORTONESE (Paris III)

JAMES VIGUS (London, Queen Mary)

FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

## COLLANA CONVEGNI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:  
[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

40. Human Nature  
Anima, mente e corpo dall'antichità alle neuroscienze  
*Nunzio Allocca*
41. The state of the art of Uralic studies: tradition vs innovation  
Proceedings of the 'Padua Uralic seminar' - University of Padua,  
November 11-12, 2016  
*Angela Marcantonio*
42. La didattica del cinese nella scuola secondaria di secondo grado  
Esperienze e prospettive  
*Alessandra Brezzi e Tiziana Lioi*
43. Project Management  
Driving Complexity. PMI® Italian Academic Workshop  
*Fabio Nonino, Alessandro Annarelli, Sergio Gerosa, Paola Mosca, Stefano Setti*
44. Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea  
tra Settecento e Ottocento  
Atti della giornata internazionale di studi  
Parigi, 3 giugno 2017  
*Alviera Bussotti, Valerio Camarotto, Silvia Ricca*
45. Società e pratiche funerarie a Veio  
Dalle origini alla conquista romana  
Atti della giornata di studi  
Roma, 7 giugno 2018  
*Marco Arizza*
46. Riflessioni sull'opera di Bruno de Finetti  
Probabilità, economia, società  
Atti del convegno di Roma, 6 aprile 2016, in occasione della presentazione  
del volume *Bruno de Finetti. Un matematico tra Utopia e Riformismo*, 2015,  
Ediesse  
*Mario Tiberi*
47. Luce d'Eramo  
Un'opera plurale crocevia dei saperi  
*Maria Pia De Paulis, Corinne Lucas Fiorato, Ada Tosatti*
48. Modern Forms of Work  
A European Comparative Study  
*Stefano Bellomo and Fabrizio Ferraro*

49. Confini e parole  
Identità e alterità nell'epica e nel romanzo  
Atti del Convegno, 21-22 settembre 2017 Sapienza Università di Roma  
*Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini*
50. Contesti, forme e riflessi della censura  
Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo  
*Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi*



**S**trumento di controllo esercitato da un potere politico o religioso, la censura agisce in modo diretto e indiretto. Può influire sulla creazione artistica e letteraria e condizionare la genesi delle opere, prendendo in alcuni casi la forma dell'autocensura o di altre strategie adottate per reagire alle restrizioni delle autorità prescrittive. La censura può influenzare il modo in cui un'epoca accoglie, rappresenta e interpreta la produzione artistica precedente e contemporanea, contribuendo a orientarne la ricezione e a forgiare, nel lungo termine, un canone. Può, infine, essere la manifestazione di un determinato contesto politico e intellettuale, che incide sulla fruizione dell'opera, condizionando o impedendo la sua circolazione. Sulla base di tali declinazioni della censura, il volume è suddiviso in tre sezioni: *L'autore e la censura*, *L'editore e la censura*, *L'opera e la censura*.

**Lucia Bachelet**, dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Roma Tor Vergata e l'Université Sorbonne Nouvelle, insegna Lettere a Roma nelle scuole superiori. Si occupa di letteratura moderna, con particolare attenzione alle questioni filologiche.

**Francesca Golia** è dottoranda in Italianistica presso la Sapienza Università di Roma e l'Université Sorbonne Nouvelle. Sta preparando una tesi sulle *Rappresentazioni di Cristo tra arte e letteratura*. Le sue pubblicazioni più recenti vertono sulla ricerca del sacro nella prima metà del Novecento.

**Enrico Ricceri** è lettore di lingua italiana presso l'Université Sorbonne Nouvelle e dottorando in *Études italiennes* nella medesima università in codirezione con la Sapienza Università di Roma. Si occupa prevalentemente di Settecento.

**Eugenia Maria Rossi** è dottoranda in *Études italiennes* presso l'Université Sorbonne Nouvelle e la Sapienza Università di Roma. La sua ricerca verte sulla presenza della lingua e della cultura francese nella formazione di Alberto Savinio.

ISBN 978-88-9377-167-2



9 788893 771672

