

ISSN 1012-2338

Vol. 30, No. 1 (2017)

STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE

ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA



Italian Studies in Southern Africa

Vol. 30, No. 1 (2017)

STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE
ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA

VOL. 30 No. 2 (2017)

ISSN 1012-2338

Italian Studies in Southern Africa (e-ISSN 2225-7039) appears online on the AJOL website (<http://ajol.info/index.php/issa>) and live in the EBSCO database Humanities Source Ultimate Collection on EBSCOhost. Shortly it will also appear on the new dedicated website www.italianstudiesinsa.org. See also the Association website: api.org.za.

The journal is listed in Google Scholar, BIGLI (Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana) www.bigli.it, Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_Studies_in_Southern_Africa and EBSCO Discovery Service.

Editor / Direttore responsabile

Anna Meda (University of South Africa)

Co-editors / Con-direttori

Franco Arato (Università di Torino)

Giona Tuccini (University of Cape Town)

International Editorial Board /**Comitato scientifico internazionale**

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Francesca Bernardini (Università “La Sapienza”, Roma)

Guido Bonsaver (Oxford University)

Graziella Corsinovi (Università di Genova)

Iaria Crotti (Università Ca’ Foscari Venezia)

Biancamaria Frabotta (Università “La Sapienza”, Roma)

Walter Geerts (University of Antwerp)

Pietro Gibellini (Università di Venezia)

Roberto Gigliucci (Università “La Sapienza”, Roma)

Sarah Patricia Hill (Victoria University, Wellington)

Sebastiano Martelli (Università di Salerno)

Graziella Parati (Dartmouth College)

Paolo Puppa (Università di Venezia)

Luigi Reina (Università di Salerno)

Raniero Speelman (Università di Utrecht)

Giuseppe Stellardi (Oxford University)

Itala Vivan (Università di Milano)

Rita Wilson (Monash University)

Sarah Zappulla Muscarà (Università di Catania)

Reviews / Recensioni

Anna Meda

Editorial Assistants / Aiuto-redazione

Linda Parkes

Published by A.P.I.

(Associazione Professori d’Italiano / Association of Professional Italianists)

CONTENTS / SOMMARIO

Important Information / Informazioni Importanti v

Articles / Saggi

Luigi Robuschi *Ricerche iconografiche tra
agiografia e devozione popolare: il
“Miracolo del pane di
Sant’Onofrio”* 1

Claudia D’Urso *Napoli volontaria e involontaria:
suggerimenti letterarie per Anna
Maria Ortese* 32

Robert J. Cardullo *The Cinema of Federico Fellini and
8½* 64

Notes and Gleanings / Note e Curiosità

Elisa Bianco *J.J. Volkmann (1732-1803): l’Italia
e la nascita della guida di viaggio
moderna (1770-1771)* 98

Book Reviews / Recensioni

Gandolfo Cascio *Il “Purgatorio ragionato” di
Francesco Longano (Francesco
Lepore)* 112

Books Received / Libri ricevuti	115
Index of Previous Issues (2008-2017) / Sommaro dei Numeri Precedenti (2008-2017)	116
Contributors / Collaboratori	124
Information for Contributors / Informazioni per i collaboratori	125
A.P.I. Pubblicazioni / Publications	129
A.P.I. Executive Committee	132

Important information / Informazioni importanti

1. End of printed version / Fine della versione cartacea

The present issue marks the end of the printed version of Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa (ISSN 1012-2338). The journal will still appear regularly online on the AJOL platform and in its new website: <http://italianstudiesinsa.org/>

Con questo fascicolo (Vol. 30, n° 2/2017) termina la pubblicazione in versione cartacea di *Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa* (ISSN 1012-2338). La rivista continuerà ad apparire regolarmente online nella piattaforma di AJOL e nel suo nuovo sito web: <http://italianstudiesinsa.org/>

2. Open Access / Open Access

As from 2018 the online version of the journal (e-ISSN 2225-7039) will be Open Access under the international licensing Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND) with a two-year embargo on all articles. Issues and single articles under embargo will still be available respectively on subscription or for a fee.



A partire dal 2018 la versione online della rivista (e-ISSN 2225-7039) sarà disponibile in Open Access con patente internazionale Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-Non Opere Derivate 4.0 (CC BY-NC-ND) con un embargo di 2 anni su tutti gli articoli. I fascicoli e i singoli articoli sotto embargo saranno ancora disponibili rispettivamente in abbonamento o a pagamento.

ARTICLES / SAGGI

RICERCHE ICONOGRAFICHE TRA AGIOGRAFIA E DEVOZIONE POPOLARE: IL “MIRACOLO DEL PANE DI SANT’ONOFRIO BAMBINO”

LUIGI ROBUSCHI
(University of the Witwatersrand)

Abstract

The iconographic analysis of a recently discovered painting, representing a variation in the traditional hagiography of St. Onuphrius, offers the chance for a historical and artistic excursus into the society and the religious life of the XVI century. This article focuses on the existence of devotional practices which were so widespread and influential that even the most authoritative hagiographic publications had to take them into account. What emerges in particular is the role played by the Congregation of Hermits of St. Jerome which organized an efficient and well-planned devotional strategy during the XVI century in order to associate St. Onuphrius with their founder, Blessed Pietro Gambacorta from Pisa.

Keywords: Iconography – Baroque – Catholic Devotion

La recente scoperta in area lombarda di un olio su tavola del secolo XVII (Figura 1), riprodotte un’iconografia piuttosto inusuale, ha suggerito uno studio approfondito del documento pittorico in

questione. Partendo da un'analisi stilistica, il dipinto rimanda all'ambito di Luigi Miradori¹.



Figura 1: *Miracolo del pane di sant'Onofrio bambino*, olio su tavola, collezione privata

¹ Biffi, G., *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi* (sec. XVIII), ed. critica a cura di Bandera Gregori, L., Cremona, Annali della Biblioteca Statale e Libreria di Cremona, 1989:262-270; Panni, A.M., *Notizie Istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi opera postuma di Giambattista Zaist, pittore ed architetto cremonese*, II, Cremona, nella stamperia di Pietro Ricchini, 1774:98-101; Farquhar, M., *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters [...]*, a cura di Wornum, R.N., London, Woodfall & Kinder:106; Bellingeri, L., *Genovesino*, Lecce, Galatina, 2007. Ringrazio il dott. Antonio Gesino per la puntuale segnalazione.

Originario di Genova, da cui il soprannome “Genovesino”, dopo esser vissuto a Piacenza, il Miradori si trasferì a Cremona nel 1637, dove, in mancanza di una seria concorrenza, poté facilmente assicurarsi tutte le committenze più lucrative, favorito dalla stima delle locali famiglie notabili e dal rapporto che aveva saputo intessere col governatore spagnolo, don Álvaro de Quiñones². Nelle chiese e nei palazzi della città lombarda lasciò numerose testimonianze della sua arte, come la *Vergine in gloria che riattacca la mano mozzata a san Giovanni Damasceno* (1648) nella chiesa di San Clemente o l'*Ultima cena* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1647), rispettivamente nel coro e nel presbiterio della chiesa di San Francesco³. La sua attività, che non si limitò all'ambito cremonese, dal momento che vi sono testimonianze di sue opere a Cabiaglio, in provincia di Varese, e a S. Martino del Treviglio, non andò oltre al febbraio del 1657⁴. Questo *terminus post quem* è coerente con l'epoca di realizzazione dell'olio su tavola qui preso in esame, che pertanto va riferito all'ambiente artistico lombardo, probabilmente cremonese, di metà Seicento.

Passando ora all'iconografia, malgrado la pessima qualità della fotografia, è possibile ricostruire una narrazione divisa in due episodi

² Serafini, A., *Miradori, Luigi, detto il Genovesino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010:774-780: 777; Bellingeri, *Genovesino*, cit.:19-21.

³ L'iniziale interesse giovanile per la cultura caravaggesca, espressa dalle sue prime opere genovesi, si arricchì ben presto di nuove influenze. In particolare risentì molto dello stile di Bernardo Strozzi e della pittura spagnola (Velázquez), alla quale aveva diretto accesso grazie all'importante quadreria posseduta dal governatore spagnolo (Bellingeri, *Genovesino*, cit.:19-21). Per quanto riguarda i temi il Miradori fece ampio uso di stampe (Goltzius, Guercino, Raffaello, Ribera). Interessante notare come il Genovesino alternasse dipinti aulici, mitologici e allegorici con alcune opere più popolari, nei quali esprimeva con abilità “l'intimità delle atmosfere, l'assenza di retorica” (Serafini, *Miradori, Luigi, detto il Genovesino*, cit.:776). Questo stile gli permise di attirare l'interesse di un variegato spettro di committenti. Egli, infatti, “sapeva coniugare la vena neocaravaggesca con i virtuosismi spagnoli, il contrasto chiaroscurale con pennellate di intenso cromatismo, il naturalismo più crudo con il gusto per l'aneddoto e il tono da commedia, le invenzioni originali con l'uso di stampe e modelli classici” (Ivi:779).

⁴ Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, cit.:268.

distinti, che però avvengono nello stesso luogo, ovvero in una chiesa cui è collegato un monastero. Nel primo episodio si vede un bambino aureolato e riccamente vestito che, salito su un rialzo, si sporge verso l'altare con un pezzo di pane in mano. Sopra l'altare vi è una pala dove è rappresentata una Madonna con Bambino il quale, accettando l'offerta, allunga la mano sporgendosi fuori dal dipinto. Sullo sfondo, due frati osservano allibiti l'evento da una porta socchiusa.

Nel secondo brano della composizione, i monaci chiedono spiegazioni al bambino il quale, ora, tiene sotto braccio una pagnotta di grandi dimensioni. La scena sembra dividersi tra la concitazione dei religiosi, che indicano l'altare mentre dialogano animatamente tra loro, e la calma che promana dalla figura del bambino, intento a narrare l'accaduto con la massima semplicità.

Da un confronto con i repertori figurativi è emerso trattarsi di un avvenimento della vita di sant'Onofrio. Poiché, però, tale santo viene normalmente raffigurato come un vecchio eremita dal corpo macilento, coperto solo della propria barba e capelli, si è ritenuto opportuno approfondire la questione, partendo da un esame dei testi agiografici.

Il primo a lasciare testimonianza scritta di Onofrio è il monaco e santo egiziano Pafnuzio⁵, vissuto nel IV secolo. Recepita dalla tradizione greco-orientale per il tramite di Simeone Metafraste nel suo

⁵ In attesa dell'edizione critica del testo, in corso di preparazione da parte di Anna Maria Fagnoni, si rimanda a Paphnutius, *Historie of the Monks of Upper Egypt and the Life of Onuphrius*, a cura di Vivian, T., Kalamazoo, Cistercian Publications, 2000. Oltre a Pafnuzio, la *Bibliotheca hagiographica Graeca* segnala altre due Vite di Onofrio: una di Filoteo, patriarca di Costantinopoli e un'altra di Nicola Sinaita, oltre a un'omelia attribuita a Teofane Cerameo (*Bibliotheca hagiographica Graeca*, a cura di Halkin, F., II, Subsidia Hagiographica 8a, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1957:157, n. 1380-1382). La Vita di Onofrio è altresì nota in alcune recensioni orientali in copto (*Bibliotheca hagiographica Orientalis*, a cura di Peeters, P., Subsidia Hagiographica 10, Bruxelles, Société des Bollandistes, Bruxelles, 1910:179, nn. 818-819), in armeno e in arabo (Sauget, J.-M. e Celletti, M.C., *Onofrio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma, 1967, coll. 1187-1200:1194). Si veda inoltre Fagnoni, A.M., *Una Vita greca di s. Onofrio mimetizzata. Osservazioni sulla composizione di BHG 2330-2330a*, "Hagiographica", 3 (1996):247-263 e Fenelli, L., *Il viaggio di Pafnuzio nel deserto e la tradizione della Vita Onuphrii*, in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di Malquori, A., con De Giorgi, M. e Fenelli, L., Firenze, Centro Di, 2013:150.

Menologio, la vita di Onofrio giunge in Occidente, dove viene tradotta in volgare già nel XIV secolo dal domenicano Domenico Cavalca⁶.

Nel corso del XVI secolo i principali martirologi (Giovanni Molano⁷, Pietro Galesini⁸, Cesare Baronio⁹) ed altri autori, tra cui Alvise Lippomano, autore del *Vitarum Sanctorum Patrum*¹⁰, accolgono il testo, la cui diffusione viene garantita dalla fortuna

⁶ Cavalca, D., *Volgarizzamento delle vite de' SS. Padri*. È stata utilizzata l'edizione stampata a Milano nel 1830 per i tipi di Giovanni Silvestri, V:174-191. Per la diffusione del culto e la tradizione manoscritta, si rinvia a *Bibliotheca hagiographica Latina*, II, a cura della Société des Bollandistes, Subsidia Hagiographica 6, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1898-1901:916, nn. 6334-38. Si veda, inoltre, Lorenzini, L. (a cura di), *La vita et la morti di lu beatu Honofriu. Testo in volgare siciliano del sec. XV*, Messina, La grafica, 1983, in particolare le pagine 5-13 e 70-78 e Sauget, Celletti, *Onofrio*, cit., 1196. Si rileva inoltre che la tradizione attribui a Giovanni Climaco una vita di sant'Onofrio, acclusa nell'anonima edizione della *Scala del Paradiso* stampata a Venezia nel 1545 da Giovanni Farri e fratelli, e Giovanni della Chiesa con il titolo di *Sermoni di S. Giovanni detto Climaco [...]*. Benché da tale opera ebbe tanto successo da venire ristampata nel 1570 e nel 1585, dando persino origine ad opere autonome concentrate nel Seicento, intitolate, ad esempio, *Vita di S. Honofrio, cavata dalle Opere del B. Giovanni Climaco* (Hoffmann, S.F.G., *Lexicon Bibliographicum sive Index Editionum et interpretationum Scriptorum Graecorum tum sacrorum tum profanorum*, II, Lipsiae, sumptibus I.A.G. Weigel, 1833:574-575), Antonio Ceruti dubita che Climaco abbia mai scritto una vita di Onofrio (Climaco, S.G., *La Scala del Paradiso [...]*, a cura di Ceruti, A., Bologna, presso G. Romagnoli, 1874:XXIV, n.). Infine Fagnoni, A.M., *Volgarizzamenti italiani della "Vita Onufrii"*. *Prime linee di ricerca*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000:46-47.

⁷ Molano, nel suo *Martirologio* ricorda, l'11 giugno (A. III Idus Junii 11), come "De Onuphrio habet metaphrastes Paphnutium" (Molanus, J., *Usuardi Martyrologium [...]*, 1583, Antverpiae, apud Philippum Nutium, 1583, c. non num.).

⁸ "In Aegypto, Sancti Onufrii Monachi e confessoris, qui, vita in vasta solitudine sexaginta annis religiose acta, praeclaris pietatis Christianae exercitationibus, sanctitatisque meritis nobilitatus, ad praemium evolavit in coelum" (Petrus Galesinus, *Martyrologium S. Romanae Ecclesiae [...]*, Venetiis, apud Ioannem Antonium de Antoniis, 1578, c. 84r).

⁹ Per la presente ricerca si è utilizzato il *Martirologio Romano pubblicato per ordine della fel. mem. di papa Gregorio XIII. Revisto, e corretto d'ordine di papa Clemente Decimo, tradotto in italiano ed accresciuto in questa nuova impressione de'santi canonizzati dai sommi pontefici fino alla santità di N. Sig. papa Clemente Undecimo*, in Venezia, presso Paolo Baglioni 1702:102.

¹⁰ Lippomano, A., *Vitarum Sanctorum Patrum [...]*, VI, Romae, ex officina Salviana, 1558, cc 53v-58r.

letteraria del *De probatis Sanctorum Historiis*¹¹ di Lorenz Sauer, largamente debitore dello stesso Lippomano. Intanto, la traduzione in volgare del *Vitarum Sanctorum Patrum*, stampata nel 1568¹², consente anche a quanti non conoscevano il latino di prendere diretta conoscenza del contenuto.

Tutti questi testi riportano una versione pressoché unanime, direttamente derivante dalla testimonianza di Pafnuzio, il quale, deciso a verificare se la vita dei monaci eremiti fosse spiritualmente migliore di quella dei monaci cenobiti, abbandona il proprio convento e si inoltra nel deserto. Dopo alcuni incontri e svariate peripezie, ormai esausto, crolla a terra privo di forze. È allora che gli appare un “terribile uomo”¹³ che gli tocca le labbra, scomparendo subito dopo avergli, con tal gesto, restituito nuova energia per proseguire il cammino. La scena si ripete altre volte finché Pafnuzio non incontra il suo salvatore in carne e ossa. Il primo impatto, però, è traumatico:

[...] viddi da la longa uno huomo con terribil vista, e pareva a modo di bestia, e gli capegli del capo erano bianchi come neve, il corpo tutto peloso, e era nudo senza alcun vestimento, ma di foglie d'arbori haveva ricoperte le parti vergognose, e vedendolo io venire cominciai tutto a tremare, e appressandosi a me, mi spaventai molto, e per paura che non mi uccidesse e devorasse salì in su un gran monte sopra un gran sasso.¹⁴

L'uomo lo tranquillizza, dicendo di essere anche lui un uomo, che aveva scelto la vita anacoretica per amore di Dio e per la salute della

¹¹ Surius, L., *De Probatis Sanctorum Historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus* [...], III, Maggio-Giugno, Coloniae Agrippinae, apud Gervinum Calenium e haeredes Quentelios anno 1572: 593-600.

¹² *Le Vite de' Santi Padri* [...], Venetia, appresso Andrea Muschio 1568, cc. 150v-154v.

¹³ Ivi, c. 151v.

¹⁴ Ivi, cc. 151v-152r.

propria anima. Pafnuzio, compreso l'errore, si precipita a chiedere perdono e si dispone ad ascoltare la storia dell'eremita, il quale dice di chiamarsi Onofrio e di condurre vita anacoretica da quarant'anni. Prima anche lui era stato un monaco cenobita ed aveva risieduto, sin da giovane, in un convento della Tebaide. Dopo aver ascoltato le storie di Elia e di Giovanni Battista aveva domandato se fossero "più grandi appresso Dio quelli che habitano ne l'heremo". I monaci avevano risposto affermativamente, poiché la vita in comune li aiutava a sostenersi reciprocamente nella fede, mentre gli eremiti dovevano affrontare da soli le tentazioni del Maligno, le privazioni e le difficoltà¹⁵.

¹⁵ "Si, sono più forti e più grandi di noi appresso Dio, che noi che habitamo insieme ci moviamo ad uno amore di dilectione commune, e ragunanci in carità, e se nessuno di noi inferma, da tutti è servito e agiutato, se habbiamo fame e sete subito ci è dato ciò che ci bisogna, e coloro che habitano ne l'heremo sono fuori di tutte queste cose, se alcuno di loro è tentato dal demonio riceve tribulatione e angustia, nessuno ha chi lo sovenga né li dia consolatione, nel tempo che ha fame o sete non ha chi lo sostenti, e nessuna cosa è appresso loro se non la speranza di Dio, e l'humiltà, e la carità, con la castità, e la necessità, e grandi battaglie, e nessuno pensiero è in loro se non oratione e digiuni, e come possano contrastare le saette del demonio, il quale occultamente insidia coloro che queste cose desiderano. Costoro adunque che cercano adempiere queste cose riceveranno gran tribulatione da Dio, peroché lasciando la propria volontà loro, gli angeli di Dio li confortano, agiutano, e servono, e anchora tutti quelli che gli desiderii vani e la volontà de la carne mortificano, e perviene ad essi gran gratia e inestimabile gloria e retributione, a la qual gli angeli desiderano venire, e sono fasciati da la pietà secondo che dice Esaia profeta, tutti coloro che così sostengono il Signor mutano virtù, e vestonsi di penne come aquile che andando non hanno fame, e affaticandosi non hanno sete, e l'herbe de le selve gli fanno dolci in bocca come mele, e quando il diavolo li dà battaglia stendono le mani loro al cielo e il Signore pietoso che ogni dì li pasce gli manda agiuto, e vengono gli angeli e servono loro, e cacciano tutte le tentazioni e battaglie. O figliuolo mio non hai udito la scrittura che dice che Dio non abbandona gli poveri suoi sopra la terra, però che gli suoi angeli servono, e confortano, e fannogli allegri d'ogni tempo" (Ivi, c. 152r). La questione era stata discussa anche da san Giovanni Climaco, che nel primo gradino della sua *Scala del Paradiso*, aveva diviso "lo stato e la conversazione monastica in tre stati generali; e l'uno si è stare l'uomo solitario e partito corporalmente dalla gente; l'altro si è stare ad obidienza sotto il padre spirituale con uno o due compagni; l'altro è dimorare nel monasterio con pazienza". Il primo stato è quello più pericoloso "come dice la santa Scrittura: *Guai al solo*, imperò che se cade in accidia o in sonnolenza o in negligenza o in lascivia o disperazione, non ae neuno uomo che l'aiuti rilevare" (Climaco, *La Scala del Paradiso*, cit.:39-40). E, proprio per questo, è anche il più santo. Tuttavia, come rilevato in più occasioni da Climaco, a tale livello il monaco deve arrivare dopo una lunga preparazione, che lo conduca in cima alla Scala, e in particolare dopo aver acquisito il XXVII scalino, ovvero quello della "quiete dell'anima e del corpo" (Ivi:426-457). Solo così il monaco non incorrerà in "cadimenti". Infatti, come colui "che non è sperto, non si potrà partire della schiera de' cavalieri con

Onofrio aveva quindi deciso di ritirarsi a vivere nel deserto e, nottetempo, aveva abbandonato il monastero portandosi solo un po' di pane. Appena imboccata la strada, però, gli era apparsa una colonna di fuoco, da cui era fuoriuscita una voce che lo aveva chiamato per nome e lo confortava. Era il suo angelo custode, calato in quella forma per ordine del Signore, col compito di guidarlo nel cammino. Onofrio era così giunto ad un eremo, dove un vecchio lo aveva istruito ai principi della vita anacoretica e lo aveva accompagnato al luogo destinatogli dalla Provvidenza per vivere e meditare in totale solitudine.

A questo punto Pafnuzio interrompe la narrazione del sant'uomo per domandare se tale vita avesse comportato disagi e tentazioni. Onofrio, ricordando la macerazione del corpo, i morsi della sete e del caldo, la nudità del corpo, non può che confermare l'opinione di Pafnuzio¹⁶. Tuttavia ribadisce che, dopo aver dimostrato la purezza delle proprie intenzioni e la volontà della propria fede, era stato fatto oggetto di numerosi attestati della benevolenza divina. Tra questi l'Eucarestia, portata a lui e agli altri eremiti ogni domenica dagli angeli, o i frequenti viaggi che per "celestiale recreazione" gli venivano concessi, durante i quali "vede tutta la gloria de' Santi, e esce quasi tutto fuori di sé, poi tornando in sé pargli essere in un altro

certa sicurtade per andare a combattere solo a solo; così il monaco senza molto pericolo non potrà andare a la solitaria quiete, innanzi che abbia la sperienza e l'esercizio di combattere contra gli vizi corporali e spirituali" (Ivi:102).

¹⁶ "Fratello mio diletissimo molte tentazioni e tribulationi sosteneva in tanto che disperato de la vita veniva quasi a la morte quanta necessità di fame e di sete ho patito, quanto dolore di caldo di sole el dì, quanto vernale freddo la notte contristavasi l'anima mia di tutte queste cose insino a la morte, e però mutava la carne mia, tutte le mie interiora erano contristate e tormentate, le vestimenta mia si consumarono, e cadetemi di dosso, e così ignudo rimase il corpo mio, e molta pena pativa, ma il pietoso Dio vedendomi sostenere tante pene mandò lo angelo suo che mi recava ogni dì un pane e acqua quanto mi bisognava, e trenta anni mi nutrì il pietoso Dio in questo modo, poi quest'altri trenta anni che compiono hora mi ha visitato Dio di dì in dì vedendo che tutta la mia speranza haveva posto in lui, havendomi castigato hebbe misericordia di me, e fece l'herbe salvatiche al mio gusto più dolci che mele, e l'acqua mi concedeva a la mia sete, quando mi ricordava che non di solo pane vive l'huomo, ma d'ogni parola che procede da la bocca di Dio, ogni cosa portava con dolcezza" (*Le Vite de' Santi Padri*, cit., c. 152v).

mondo, e dimentica ogni tribulatione e angoscia che ha portata prima”.

Al termine della narrazione, Pafnuzio segue l’anacoreta nel suo rifugio, dove trova una brocca d’acqua e del pane. Al suo rifiuto di rifocillarsi, a meno di non condividere il pasto, Onofrio risponde che giornalmente era sfamato da Dio con un mezzo pane, ma quel giorno, presagendo l’arrivo di un ospite, era stato predisposto un pane intero. Il giorno seguente, l’eremita annuncia a Pafnuzio che il suo arrivo non era stato casuale. La Provvidenza lo aveva infatti mandato a lui per seppellirlo dopo averne ascoltato le ultime volontà. Il Signore, infatti, gli aveva concesso la grazia di poter intercedere, una volta morto, in favore di quanti avessero pregato o sfamato i poveri nel suo nome, oppure avessero scritto un libro per ricordare le sue gesta¹⁷. Una volta terminato di parlare, Onofrio innalza una preghiera di lode a Dio e si accascia. A questo punto Pafnuzio assiste, sconvolto, ad un nuovo miracolo:

[...] la faccia sua rubricava come fuoco, e gli occhi e le mani teneva aperte, e mirava verso il cielo, e tacitamente orava, sì ch’io non intendeva quello che diceva, e subito fu fatto uno odor suavissimo e aromatico come Paradiso di Dio, poi fu fatto una turbatione ne l’aere e tuonare, e horribile coruscatione, sì ch’io caddi a terra, e come mezzo morto giaceva, e tutte le mie membra erano quasi stancate di paura, e quasi uscito di me mi gettai a basciare gli suoi santi piedi, e risguardando gli cieli si apersero, e la militia de gli angeli discendeva de cieli sopra il suo corpo, e furono fatte voci e laudi e versi di salmeggiatori suavissimi al mio udire, e gli chori de li

¹⁷ “[...] quando serai ritornato in Egitto predica che si faccia memoria di me a frati e a tutti gli christiani: questo ho dimandato a Dio, e esso me l’ha conceduto, che se alcuno farà memoria di me, e farà oratione, e pascerà poveri nel mio nome, o scriverà libro in memoria de la mia vita, o a me si raccomanderà, saranno perdonati e demessi tutti gli suoi peccati, e colui che farà questo ch’io ho detto, io pregarò Dio per lui, e quando uscirà di questo mondo e del suo corpo, sarà mondo e netto come un fanciullo che nasce il dì” (Ivi, c. 153r).

santi angeli stavano d'intorno, e havevano ne le mani certi luminosi e terribili, e una fortissima voce gridava: "Esci fuori, anima pacifica, e vieni, acciò ch'io ti metta ne la requie che hai amata infra gli patriarchi e tutti gli santi". Et subito viddi i cieli aperti, e Iesu Christo venne per l'anima sua, e io viddi l'anima del beato Honofrio a modo di una speciosa colomba candida come la neve, e gli angeli cantavano dolci melodie, e così cantando passarono gli cieli. Haveva il nostro Signore Iesu Christo aperte le braccia, e prese l'anima sua, e portavala in cielo, e io già ritornato in me, vedute così fatte cose, levaimi di terra e toccai gli suoi piedi, li quali odoravano come preciosi unguenti, e il corpo suo come angeli e margarite.¹⁸

Riavutosi dallo stupore, Pafnuzio cerca invano un utensile con cui seppellire il corpo di Onofrio, ma viene subito soccorso da due leoni, i quali, dopo aver omaggiato il defunto, scavano con gli artigli una buca in cui monaco depone le spoglie del santo, coperte rispettosamente con un pezzo del proprio abito. Infine, confermato da una rivelazione angelica che il suo compito è divulgare quanto ha visto, riprende il cammino per tornare alla civiltà.

L'unanime accettazione delle fonti ufficiali della *Vita* tramandata da Pafnuzio ha contribuito a rendere la rappresentazione figurativa di Sant'Onofrio pressoché immutabile. Sin dai primi documenti pittorici a nostra disposizione, egli è infatti raffigurato come un uomo anziano, nudo ed ossuto, le cui pudenda sono coperte dai lunghissimi capelli, dai peli e dalla barba, oppure da un perizoma di foglie¹⁹.

¹⁸ Ivi, c. 153v.

¹⁹ La conferma è fornita dal ponderoso repertorio iconografico dei santi in Italia raccolto dal Kaftal (Kaftal, G., *Saints in Italian arte: iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, Sansoni 1952:777-782; Id., *Saints in Italy: iconography of the saints in the paintings of North East Italy*, Florence, Sansoni 1978:796-800; Id., *Saints in Italy: iconography of the saints in the paintings of North West Italy*, Firenze, Le Lettere 1985:524-525; Id., *Saints in Italy: iconography of the saints in Central and South Italian*

Di fronte ad una tradizione figurativa così ben strutturata e, almeno all'apparenza, priva di deviazioni significative, può apparire curioso che, proprio mentre l'agiografia si premurava di definire nei minimi particolari la vita del santo, proprio a Roma venissero realizzati degli affreschi che con tale tradizione non avevano nulla a che fare.

Si fa riferimento ad una serie di lunette che decorano il chiostro della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, realizzate intorno al 1599. La data appare certa, anche perché fa riferimento alla necessità di concludere i lavori entro l'anno giubilare del 1600. Malgrado un'errata tradizione storiografica, che fa risalire l'opera ad una collaborazione tra il Cavalier d'Arpino, il Ridolfi e Vespasiano Strada, è da escludere il coinvolgimento del primo, mentre il secondo realizzò solo una delle lunette, oggi conservata presso la Pinacoteca Vaticana. La paternità dell'opera è pertanto da attribuire in massima parte allo Strada e alle sue maestranze, come conferma anche Giovanni Baglione²⁰.

Ebbene, nelle lunette ad opera dello Strada, oltre a fatti della vita del santo già ricordati in Pafnuzio, come ad esempio la colonna di fuoco e l'angelo che porta il nutrimento all'eremita, si possono ammirare anche altri avvenimenti riferibili all'infanzia di Onofrio.

Una prima analisi delle fonti agiografiche coeve alla realizzazione degli affreschi che desse conto di tale "aggiunta" si è rivelata infruttuosa. Per trovare qualche informazione nella letteratura

schools of paintings, Firenze, Le Lettere 1986:833-836). Si veda anche Hall, J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray 1998:229 e Williams, C.A., *Oriental Affinities of the Hairy Anchorite*, II voll., Urbana, University of Illinois Press, 1925-1926.

²⁰ "Dipinse el chiostro de' frati di Sant'Onofrio diverse storie della vita di quel santo a fresco condotte, e con buona maniera, con amore e con gran diligenza" (Baglione, G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 insino a' tempi di papa Urbano VIII del 1642*, Roma, stamperia d'Andrea Tei 1642:164). A confermare il principale contributo dello Strada, si veda pure il Piazza, che riporta di come "nel claustro quadrato del monastero vedesi espressa la vita di S. Onofrio, e di altri santi anacoreti, che invita la divota curiosità ad osservarla; massimamente essendo stata dipinta con istudio speciale di Vespasiano Strada, e da altri professori dell'arte in virtuosa concorrenza ed emulazione" (Piazza, B., *La gerarchia cardinalizia*, Roma, Stamperia del Bernabò 1703:679).

ufficiale è necessario inoltrarsi in pieno XVII secolo dove, negli *Acta Sanctorum*²¹ curati dal Papebroech, si fa menzione di un manoscritto conservato nella biblioteca di Blaubeuren in Germania (e per questo definito come *blanburanus*) composto da tre libelli preceduti da un prologo, nel primo dei quali si discute del perché l'eremita venisse raffigurato con una corona²².

Viene spiegato che Onofrio è il figlio del re di Persia, il quale, ingannato da un diavolo che aveva mosso dubbi sulla legittimità della nascita, getta l'infante nel fuoco. Poiché le fiamme non lo feriscono, il re si convince di esserne il padre e, dopo una rivelazione angelica, decide di battezzarlo secondo la religione cristiana. Inviato in Egitto, il bambino viene allattato nel tragitto da una cerva, che si prende cura di lui nei successivi tre anni. Onofrio, nel frattempo, giunge in un monastero dove, dopo aver dato numerose prove delle proprie virtù e del particolare favore divino, diviene abate alla tenera età di otto anni²³.

L'evidente imbarazzo con cui il Papebroeck e gli altri curatori degli *Acta Sanctorum* recepirono questa fonte emerge chiaramente dal sarcasmo con cui viene descritto il manoscritto blauberiano, definito "tam peregrinus quam longus" e "sine ullo fundamento", il cui contenuto, per di più, viene sviluppato "parum feliciter". Tuttavia, proprio la critica all'attendibilità del testo ne certifica il radicamento

²¹ Henschenius, G.; Papebrochius, D.; Baertius, F. e Janningus, C. (a cura di), *Acta Sanctorum Iunii, ex Latinis e Graecis aliarumque gentium Monumentis, servata primigenia veterum scriptorum phrasi, collecta, digesta commentariisque e observationibus illustrata [...]*, II, Antverpiae, apud Viduam e Heredes Henrici Thieullier 1698:519-527.

²² Il prologo "disputat [...] de imagine ejusdem, cur coronata e croce duplici insignita pingatur" (Ivi:520).

²³ "Cum ibi Onuphrius fiat (tacentibus reliquis, e ipsa rerum novitate fidem sibi adimente) Regis Persarum filius, qui (mentiente diabolo Regi, e servo conceptum esse) vix natus in ignem conjectus sit, atque inde illaesus evaserit; dedocente vero Angelo Regem errorem suum, Christiano more baptizatus, Onuphrius appellatus, e a patre Rege in Aegyptum deportatus, nutrice cerva per viam altus sit. Quod eadem cerva, usque ad monasterium comitata, per triennium ubera ei sua prabuerit; quodque ipse triennis, certe septenni minor, Monachis in amoribus fuerit propter admirabiles virtutes, [ac pueritiae narrationem adjunctam habet] quibus jam tum eluxit; quod denique anno aetatis octavo in Abbatem electus, provide monasterium guberanverit" (Ivi:521).

nell'immaginario collettivo, che dovette avere tanta fortuna e diffusione da costringere gli autorevoli eruditi a comprenderlo nei loro studi.

A ben guardare, però, riferimenti a presunte origini regali di Onofrio sono presenti anche in altri testi cinquecenteschi, in particolare nelle descrizioni dei monumenti romani. Tra essi è opportuno citare almeno Bernardo Gamucci che, nei suoi *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* del 1565, ricorda di come Onofrio, cui era dedicato il convento sul Gianicolo, “acceso del divino amore renuntiando il paterno reame di Persia insieme con le pompe del mondo andò cercando più scura vita, e più certe ricchezze, riducendosi al sacro culto divino”²⁴.

L'informazione riportata dal Gamucci ha una duplice rilevanza: la prima è di certificare, sin dalla metà del XVI secolo, la presenza a Roma di una variante agiografica a quella tradizionale; la seconda è di chiarire che, se si vogliono trovare riferimenti a tale variante, è necessario cercare al di fuori di testi che avessero pretese di correttezza filologica e di autorevolezza storica. In particolare bisogna avventurarsi nel ricco e variegato sottobosco costituito da manuali divulgativi, redatti per soddisfare e dirigere la devozione popolare. È in questo contesto che emerge la figura di Paolo Regio.

Intellettuale e religioso di origine napoletana, il Regio si era dedicato a raccogliere le vite e i miracoli di numerosi santi, con l'esplicita intenzione di rafforzare la fede nelle classi meno colte. La convinzione che l'effetto dello “straordinario” e del “miracoloso” favorisse la ricezione e l'emulazione delle gesta dei santi, indusse l'autore ad accogliere senza particolari filtri leggende locali e episodi

²⁴ “Et sagliendo inverso il detto Colle (Gianicolo) per quella strada, che si deve condurre alla maggior altezza si trova la divota chiesa di Santo Honofrio situata in tal parte che la natura stessa non poteva più atta per l'orationi sue partorire; dove i frati di San Girolamo con assai religiosa vita e esemplare si studiano d'imitare quel santo lor protettore, il qual acceso di divino amore renuntiando il paterno reame di Persia insieme con le pompe del mondo andò cercando più scura vita, e più certe ricchezze, riducendosi al sacro culto divino” (Da San Giminiano, B.G., *Libri quattro dell'antichità della città di Roma, raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni scrittori [...]*, Venetia, per Giovanni Varisco e compagni 1565:177).

favolosi. La nomina a vescovo della diocesi di Vico Equense, avvenuta nel 1583, conferì nuovo slancio all'iniziativa editoriale del Regio, che utilizzò la locale tipografia per diffondere il proprio lavoro. Tra i vari santi di cui il Regio si occupò, c'era anche Onofrio. Nella sua *Vita*, ristampata in forma autonoma nel 1653²⁵, è possibile comprendere la metodologia esperita dall'autore. La base documentale rimane il testo tramandato da Pafnuzio, seguito quasi alla lettera fino all'incontro con l'eremita. Al punto in cui Onofrio inizia a narrare la sua storia, però, il Regio aggiunge nuovi particolari sulla sua infanzia, riportati in prima persona dal santo. Tra essi, oltre all'origine regale, viene dedicato un intero capitolo a "un fatto prodigioso avvenuto a Sant'Onofrio" dopo essere stato accolto, ancora bambino, nel monastero della Tebaide:

Già cominciavo il settimo anno, e quel divino spirto che di sette doni l'anime pure arricchisce, compiacevasi mostrar per mio mezzo opre d'ogni maraviglia maggiori. Stava nella chiesa scolpita immagine della Santissima Vergine Maria, con Giesù bambino in braccio; ardevo di quel bellissimo fanciullo, a segno, ch'era tutto il mio amore: per dimostrarglielo, chiedevo spesso al canavaro del pane, e ottenutolo correvo al mio caro bambino, e con fanciullesca semplicità dicevo: "Voi sete piccolo come son'io, e pur voi mai mangiate, ed io spesso mi cibo. Che vol dir questo? Forse non havete alimenti? Prendete di questo mio pane, e mangiate ancor voi". Portentosissimo Iddio! Quel fanciullo divino, cui tanto è gradevole l'innocenza, stendeva la destra, e preso il pane ch'io gli offeriva, pareami che tutto lieto se lo mangiasse, degnando quell'infinita maestà di rinovar le maraviglie del Vecchio Testamento, quando gli angioli punto

²⁵ È a quest'opera che si farà riferimento nel presente contributo: Regio, P., *Vita del prencipe di Persia S. Onofrio beatissimo anacorita [...]*, Viterbo, per li Diotallevi, 1653.

bisognevole, o capaci di cibo terreno, in sembianze humane con il patriarcha Abramo prendevano gl'alimenti. Né volle il Cielo che fatto sì degno si oscurasse nelle tenebre dell'ignoranza, per ciò osservando il canavaro che mi facevo di tanto pane ch'egli mi dava, venne in cognitione del vero, e pieno di stupore lo riportò all'abate, quale, ammirando la divina pietà che degnavasi nella mia tenera età oprar sì fatte meraviglie, communicò l'avenimento a i monaci, e al dispensiere soggiunse: "Quando Onofrio vi chiederà più pane, ditegli che se ne faccia dare da quel Bambino, a cui tante volte egli ne ha dato del suo". Tutto eseguì il canavaro, speranzoso di veder moltiplicati i prodigi. Io tutto desiderio correndo all'immagine dissi al mio Bambino: "Non vole il canavaro darmi più del suo pane, mi dice che voi mi diate del vostro". E chi mai chiese con vera fede a Iddio, che tutto non ottenesse? Quel bambino divino, ch'allattato alle mammelle d'una Vergine con il pane degli angeli ciba meravigliosamente l'huomo, mi porge un pane di sì rara bellezza, ch'apertamente mostravasi fatto per mano angelica in Cielo. Era sì grande che non valevano le mie poche forze a portarlo; ma le rinvigorì il donator celeste, che mai fa sole le gratie; onde potei portare quel dono a l'abate, quale con eccesso di meraviglia, partecipando il caso a gl'altri monaci, argomentava da sì alti principij un felicissimo fine. Sapeva ben'egli, che tutte le glorie si devano a quella supra maestà che in noi, putridi vermi, opera i suoi stupori; onde pieno di giubilo, ad alta voce intonò *Te Deum laudamus*. E Iddio, che fra il latte de bambini forma il miele della divina sapienza, e nelle bocche de fanciulli fa nascere perfette le lodi, mi fé subitamente replicare *Te Dominum confitemur*. Questa copia ed abbondanza di sì alti favori, che concedevami

liberalissimo il Signore, indusse l'abate a pensare di costituirmi in suo luogo, parendoli di scorgere in me non so che più che di uomo: né curavasi di aspettare cadessero i fiori del volto, perciò che credeva gl'anni precorsi dal senno, e questo dalla gratia, ostò finalmente la mia poca età, non essendo ragionevole ch'alla reggenza di tanti huomini e padri venerandi si preferisse un fanciullo.²⁶

Se, da un lato, la rozza ingenuità del testo spiega le resistenze dell'agiografia ufficiale a recepire tale fonte, d'altra parte l'aggiunta a Pafnuzio contribuisce a far emergere istanze di pietà popolare, che vanno contestualizzate nel periodo storico cui fanno riferimento. In un momento in cui la Chiesa s'impegnava a promuovere una fede in grado di essere compresa da tutti, l'arte e la letteratura divenivano permeabili a tali esigenze, restituendo opere in grado di diffondere, a propria volta, i sentimenti che le avevano ispirate. Tali forme devozionali portano al parossismo gli elementi miracolosi, colmando i vuoti dell'agiografia con avvenimenti che prefigurano il destino del santo, senza mai stravolgere l'impianto narrativo della storia. Nel caso di Onofrio, per esempio, la prova del fuoco cui viene sottoposto appena nato anticipa la comparsa della colonna ardente che lo guiderà nel deserto e, nello stesso modo, il miracolo del pane di cui è protagonista ancora bambino introduce al nutrimento che gli angeli gli porteranno durante il suo romitaggio.

Altro *topos* agiografico tipico è la nascita regale del santo. Questa tradizione che ha precedenti illustri – basti pensare a santa Caterina d'Alessandria²⁷ – risponde un duplice scopo: affermare la potenza divina attraverso l'autorevolezza della regalità, proponendo modelli

²⁶ Ivi:58-62.

²⁷ Sull'argomento, rimando a Robuschi, L., *Mitografia femminile nel Mediterraneo veneziano: Anna Erizzo come santa Caterina d'Alessandria*, in *Donne del Mediterraneo. Saggi interdisciplinari*, a cura di Marino, M. e Spani, G., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017: 49-62.

che potevano invogliare nuovi adepti a seguirne l'esempio ed evidenziare come anche i principi rinuncino ai benefici derivanti dal loro *status* sociale pur di seguire Dio, persino qualora questa scelta comporti una vita di privazioni.

La devozione popolare, insomma, non si accontenta che gli uomini facciano scelte che li rendano santi, ma ha bisogno di certificarne la predestinazione sin dalla nascita, in base al collaudato processo del *puer senex*. Nel testo di Pafnuzio, per esempio, gli eventi miracolosi non avvengono prima che Onofrio decida di vivere da eremita. È proprio attraverso la decisione di trascorrere la vita nel deserto, tradizionalmente identificato nella Bibbia come luogo della tentazione ma anche dell'incontro con Dio, che Onofrio merita la rivelazione angelica. Essa giunge a confermare la bontà delle sue intenzioni che, analogamente a quanto accaduto per Giovanni Battista e per lo stesso Cristo, pongono l'uomo di fronte a prove difficilissime, propedeutiche alla creazione di un contatto reale con il divino.

Insomma, per Pafnuzio il santo non è tale in virtù di una predestinazione, ma lo diviene attraverso le proprie scelte, affrontando i dolori ed i sacrifici che esse comportano. Questo concetto di santità, invece, è totalmente estraneo alla cultura confluita nel manoscritto *blanburanus* e nel testo del Regio. Poiché un santo è in grado di compiere miracoli e di intercedere presso Dio, non può essere un uomo come gli altri. La scelta di Dio deve manifestarsi in lui sin dalla nascita (anzi, spesso molto prima). Partendo da questo presupposto è la stessa curiosità popolare a sovrapporsi all'agiografia, inserendo fatti legati ad eventi miracolosi o distortendo e confondendo particolari di storie riferite ad altri santi.

In questo caso specifico è da rimarcare la profonda analogia tra l'incontro avvenuto tra Onofrio e Pafnuzio e quello narrato da san Girolamo nella sua *Vita di san Paolo primo eremita*²⁸ tra

²⁸ Anche Antonio, dovendo seppellire il corpo di Paolo, non trova nel deserto alcun attrezzo per scavare la fossa. Come se non bastasse vede comparire “due bellissimi lions, e venire molto correndo verso di lui; i quali vedendo così venire, nel primo loro aspetto temette, ma incontanente, levando la mente a Dio, prese fiducia e non temette se non come di due

sant'Antonio abate²⁹ e san Paolo. In entrambe le agiografie la morte dell'anacoreta è seguita da un miracolo che vede protagonisti due leoni che scavano con i propri artigli la fossa per inumare il cadavere del defunto. Per un confronto tra gli esiti iconografici dell'avvenimento, si rimanda alla stampa che correde la vita di Onofrio nelle *Vite de'Santi Padri col prato spirituale* (Figura 2) e, per Paolo, al dipinto realizzato da Velázquez intorno al 1642, intitolato *Incontro tra Sant'Antonio abate e San Paolo eremita*³⁰.

Malgrado sia davvero arduo documentare l'evoluzione di simili leggende, esito di secolari stratificazioni di particolari e di eventi, sono sempre gli *Acta Sanctorum* a fornire utili indicazioni. Oltre a elencare le varie fonti letterarie di riferimento, infatti, gli autori si sono premurati di descrivere la diffusione del culto. In particolare, Onofrio ha ricevuto particolare attenzione da parte dell'Ordine francescano, che gli aveva intitolato numerosi monasteri in luoghi isolati³¹, tra cui Fabriano nelle Marche e la chiesa di Santa Sofia a Benevento.

colombe. E come furono giunti i leoni al corpo di Paolo, stettero fermi mansuetamente, e gittandosi a giacere allato al corpo, ruggiavano in tal modo che veramente pareva che piangessero la morte di Paolo; e poi levandosi, incominciarono qui appresso a cavare la terra colle branche, e fecero una fossa a forma e misura d'un corpo d'uomo, e fatta la fossa, inchinando il capo quasi con riverenza verso Antonio, e mansuetamente leccandogli le mani e piedi, pareva dirittamente che dimandassero la sua benedizione, volendo prendere da lui commiato" (Cavalca, D., *Vita di S. Paolo Eremita*, in *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri [...]*, Napoli, dallo stabilimento del Guttemberg, 1841:11-12).

²⁹ Fenelli, L., *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma-Bari, Laterza 2011:21-33, in particolare pagina 25.

³⁰ Si veda inoltre Molanus, I., *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, III, cap. IV, Atverpiae, apud Gasparem Bellerum, 1617, ed di rif. Molanus, *Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*, a cura di Boespflug, F.; Christin, O. e Tassel, B., Paris, II, Les éditions du cerf, 1996:253-258.

³¹ "Fratres quoque Minores, variis in locis, Conventus suos, sive ob situm in solitudine, sive ob commoditatem contemplandi, sive aliam ob causam, S. Onuphrio nuncuparunt consecraruntque" (*Acta Sanctorum*, cit.:519). A confermare le informazioni tramandateci dagli *Acta Sanctorum* è recentemente giunto uno studio di Milena Loiacono, che ha verificato l'esistenza di una cappella dedicata a sant'Onofrio nella chiesa dei Minimi Francescani a Lecce (Milena Loiacono, *Un'iconografia "svelata". Intorno ad alcune pitture in San Francesco della Scarpa a Lecce*, "Kronos", 13/II, 2009:217-224:224).



Figura 2: Pafnuzio seppellisce Onofrio con l'aiuto di due leoni. Immagine tratta da: *Le Vite de' Santi Padri col prato spirituale riscontrate col latino et in lingua toscana ridotte*, Venetia, appresso Andrea Muschio 1568, c. 150v.

Parimenti, anche la congregazione degli eremiti di san Girolamo, detti Gerolamini, gli dedicarono numerosi luoghi di culto, tra cui anche lo stesso convento romano del Gianicolo. La sua venerazione, infine, era radicata in numerose località del meridione e del centro Italia, in particolare a Sutera, dove nel tempio dei Santi Paolino e Archirione si diceva fosse conservato in un'arca argentea il corpo dell'eremita, e a Palermo, che ha nominato Onofrio co-patrono della città³².

Tali leggende inducono ad ipotizzare che la tradizione di tale santo fosse approdata in Italia dall'Oriente, probabilmente al tempo delle

³² Testimonianza degli arricchimenti alla leggenda riportata da Pafnuzio, sono riscontrabili anche in Umbria, per la precisione a Città di Castello, nella chiesa della Madonna dell'Arco. In essa vi era un altare dove erano raffigurati fatti della vita del santo, andati però perduti durante dei restauri. Secondo l'autore, "sotto l'immagine di detto santo erane così la storia di esso scritta: *Il Re di Persia dopo molti, e molti anni ebbe miracolosamente un Figlio, e per rivelazione dell'Angelo gli pose nome Onofrio: gli suoi miracoli sono qui dipinti. Stette settant'anni in una vasta spelonca dell'Egitto, e trent'anni gli durò un solo vestimento; quarant'anni gli suoi capelli gli servirono per vestito e morì a dì 12 di giugno l'anno del Signore G.C.; e qui mancava l'anno*" (Mancini, G., *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello. Colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono [...]*, Perugia, tipografia Baduel da Vincenzo Bartelli 1832:129-130).

crociate, e lì avesse attecchito, spingendosi progressivamente a settentrione, in concomitanza di romitaggi o di monasteri fondati da Francescani e Gerolamini.

Tra gli esiti iconografici dell'accresciuta diffusione del culto del santo non è da escludere che possa esservi stata anche un'attenzione maggiore ad abbellire la sua aureola. Chiara Frugoni ha infatti sottolineato come, di volta in volta, l'aureola sia rappresentata “come un cerchio o un disco d'oro, a volte invece come una corona raggiata”³³. Le differenze deriverebbero dal progressivo riconoscimento della santità da parte della Chiesa, che strutturò un preciso ordine gerarchico nel passaggio dalla condizione di beato a quella di santo³⁴. Pertanto, il riconoscimento a un ruolo non solo locale o regionale, ma universale potrebbe aver prodotto un arricchimento dell'aureola in alcune immagini di Onofrio. A questa corona potrebbe far riferimento l'anonimo compilatore del manoscritto *blanburanus* che, come ricordano gli *Acta Sanctorum*, lo avrebbe indotto ad avanzare l'ipotesi dell'origine regale del santo eremita. Malgrado l'assenza di prove documentali che possano suffragare tale ipotesi, è molto probabile che dalla leggenda della regalità sia poi scaturita la tradizione del “miracolo del pane”.

Entrando nello specifico di questo particolare avvenimento della vita del santo, è importante sottolineare il fatto che esista una trasposizione pittorica precedente al ciclo di affreschi compiuto da Vespasiano Strada nella chiesa di Sant'Onofrio.

Si fa riferimento ad un'opera di Baldassarre Peruzzi, che propone una versione del miracolo del pane nel quale emergono importanti analogie con quella dello Strada. Poiché il Peruzzi è attivo a Roma nel primo trentennio del XVI secolo, è a lui che si deve guardare per

³³ Frugoni, C., *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi 2010:140.

³⁴ “Grosso modo si può dire che al beato è tributato solo un culto locale, non possono essergli intitolati chiese ed altari e non è fissato per lui un giorno di festa con diritto a una messa propria, tutti i privilegi di cui gode il santo, a cui è tributato in più un culto universale” (*Ibid.*).

cercare di comprendere all'interno di quali circuiti culturali questa rara iconografia si sia trasmessa. La risposta viene dalla sua biografia, tracciata nell'edizione giuntina del Vasari, dove si legge che, da poco giunto nella città dei papi, al Peruzzi vennero commissionati gli affreschi della cappella dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo³⁵.

Si trattava di storie della vita di Maria, ma non può essere una coincidenza che due pittori che lavorarono nello stesso luogo, a quasi cent'anni di distanza l'uno dall'altro, abbiano riprodotto l'identica rara variante del miracolo. È pertanto evidente che il monastero dei Gerolamini³⁶ abbia svolto un ruolo determinante nella diffusione di tale iconografia, divenendo un crocevia tra due tradizioni (quella mitteleuropea, da cui proveniva il codice blauberiano³⁷, e quella meridionale, soprattutto sicula, di cui abbiamo preziose testimonianze)³⁸ che si svilupparono all'interno del XVI secolo.

Il primo nucleo dell'edificio era stato voluto dal fondatore della congregazione, Pietro Gambacorta da Pisa, in collaborazione con Nicola da Forca Palena, poco prima della sua morte, avvenuta nel

³⁵ Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, II, Firenze, appresso i Giunti 1568:138.

³⁶ Caterbi, G., *La chiesa di Sant'Onofrio e le sue tradizioni storiche, artistiche e letterarie*, Roma, Tipografia forense, 1858.

³⁷ Nel Museo di Karlsruhe è conservato un dipinto di un maestro svizzero del XVI secolo rappresentante Onofrio con la corona. Attributo che, come si è teorizzato, fu all'origine della variante agiografica che avrebbe condotto al "miracolo del pane" (Celletti, *Onofrio*, cit.:1198).

³⁸ Si fa riferimento, in particolare, al *Sant'Onofrio* dipinto nella prima metà del Seicento da Giuseppe Salerno, detto lo "Zoppo di Gangi" e oggi conservato presso la Chiesa Madre di Petralia Sottana. L'anacoreta è incorniciato "da un arco i cui sostegni e la cui base raccolgono quattordici episodi della sua vita" (Palazzotto, P., *Sant'Onofrio*, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Gangi, 1997, scheda n. 37:212-213:212). Ebbene, l'episodio del pane compare in ben due riquadri nella sinistra del dipinto: il terzo ed il quarto partendo dall'alto (Ivi:213). Nel terzo si vede il giovane Onofrio bambino mentre regala il pane all'immagine del Bambin Gesù, che esce dal dipinto per accettare il dono. Nel quarto si assiste al ricambio del dono.

Tavolette simili, riproducenti episodi della vita del santo, "miracolo del pane compreso" si ritrovano anche presso l'Oratorio di Sant'Onofrio a Palermo (Ivi:212). Ringrazio il Dott. Francesco Mascellino per la segnalazione.

1435³⁹. L'oratorio, costruito tra 1439 e 1446, si ampliò rapidamente grazie alle donazioni di privati e d'importanti prelati, tra cui la famiglia del cardinale De' Cuppis. Intanto il luogo era reso accessibile da una strada aperta appositamente dai frati. Divenuto chiesa, cui era collegato il monastero, venne abbellito dall'intervento di numerosi artisti, tra cui anche il Peruzzi.

Venne elevato a diaconia da papa Leone X nel 1517, della quale fu primo titolare il cardinale Giovanni di Lorena, poi promosso a presbiteriale da Sisto V nel 1586. L'importanza del monastero, accresciuta dagli illustri ospiti che la elessero a residenza, tra i quali figura anche Torquato Tasso⁴⁰, procedette di pari passo con la fortuna della congregazione, come conferma la gemmazione di un gran numero di monasteri fondati in tutta Italia.

L'adozione di sant'Onofrio da parte dei Gerolamini venne evidenziata anche visivamente, come dimostra una tavola d'altare realizzata da Fabrizio Santafede nel napoletano, in cui sono raffigurati insieme il beato Pietro da Pisa e sant'Onofrio⁴¹. In più, se si pone attenzione all'abbigliamento dei monaci rappresentati nel miracolo del pane qui preso in considerazione, si potrà notare che è quello tipico dei Gerolamini della congregazione del beato Pietro da Pisa,

³⁹ Sulla vita di Pietro, si rimanda a Razzi, S., *Vite de' santi e beati toscani, de' quali infino a hoggi comunemente si ha cognizione*, Firenze, Giunti, 1593:634-636; Bonucci, A., *Istoria della vita e miracoli del beato Pietro Gambacorta, fondatore della Congregazione de' romiti di S. Girolamo*, Roma, Salvioni, 1716. Per una biografia più recente, si veda Giordano, S., *Gambacorta Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999.

⁴⁰ Oltre a vivere nel convento, il Tasso vi morì e si fece seppellire nel 1595 (Piazza, *La gerarchia cardinalizia*, cit.:678).

⁴¹ “Nella Cappella, che hanno i P.P. Eremitano di B. Girolamo nella Possessione chiamata la *Preziosa*, vi è una tavola con la B. Vergine, col Bambino, e con Angioli in gloria, e nel basso il B. Pietro Gambacorta, e S. Onofrio con fresco colorito condotti” (De' Dominici, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani* [...], II, Napoli, per Francesco e Cristoforo Ricciardi 1743:232). La tavola è forse quella passata per il mercato antiquario nel 2005.

riportatoci nello splendido ritratto che Lorenzo Lotto fece di fra' Gregorio Belo da Vicenza nel 1547⁴².



Figura 3: Lorenzo Lotto, *Fra' Gregorio Belo di Vicenza*, 1547, olio su tela, (87,3x71,1 cm), New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1965.

Riferisce, infatti, il Moroni che essi camminavano scalzi e portavano la barba. Inoltre indossavano tonache fatte di panni grossi e di color tanè “con cintura di cuoio, con cappuccio la cui mozzetta scende davanti e di dietro sino alla cintura”⁴³.

Si può pertanto concludere che, nel momento in cui la congregazione fondata dal Gambacorta cercava di farsi conoscere ed accettare all'interno della società italiana del XV secolo, abbia

⁴² Si veda la scheda di Elsa Dezuanni in Villa, G.C.F. (a cura di), *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, Milano, Silvana, 2011:242-243.

⁴³ Moroni, G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* [...], XXXI, Venezia, Tipografia Emiliana, 1845:106.

ricollegato il proprio carisma a illustri precursori legati alla vita eremitica. Oltre all'immediato rimando a san Girolamo, venne coinvolto anche sant'Onofrio, del quale si recepì l'agiografia e l'iconografia.

Il motivo è forse da ricercarsi nella vicenda personale del fondatore Pietro Gambacorta, anche lui di nascita altolocata e desideroso di abbandonare una vita di privilegi per vivere nei disagi fisici e ottenere così la grazia divina. La sua famiglia, infatti, aveva assunto un ruolo di primazia nella società pisana del XIV secolo, ottenendo il governo della città nel 1347. Scacciati da Pisa nel 1355 dalla fazione avversa, i Gambacorta non si diedero per vinti, ottenendo di venire riammessi nel 1369. Grazie alla spregiudicata iniziativa di Pietro⁴⁴, probabilmente zio dell'eremita, la famiglia riconquistò il potere ma, dopo vent'anni di governo, la signoria dei Gambacorta fu nuovamente – e definitivamente – deposta nel 1392 da un colpo di stato. Pietro, nato nel 1355 e quindi nel pieno delle turbolenze con cui la famiglia cercava con ogni mezzo di prevalere, manifestò sin da giovane l'intenzione di dedicarsi alla vita religiosa. Animato da una profonda spiritualità, che condivideva con la cugina Tora, divenuta domenicana col nome di Chiara e successivamente beatificata⁴⁵, il Gambacorta riuscì a sfuggire alle responsabilità familiari per ritirarsi a vivere come monaco eremita. Rinunciò a tutto, compreso l'ingombrante cognome, facendosi chiamare semplicemente Pietro Pisano (Petrus de Pisis) e impose a quanti desideravano seguirlo una disciplina ascetica severissima, fatta di digiuni e di meditazioni. È probabile che le numerose analogie con le tradizioni legate alla vita di Onofrio indussero i Gerolamini ad appropriarsi del

⁴⁴ Ragone, F., *Gambacorta Pietro (Piero)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999.

⁴⁵ Tronci, P., *Memorie storiche della città di Pisa*, Livorno, appresso Giovanni Vincenzo Bonfigli, 1682:505; Razzi, *Vite de' santi e beati toscani*, cit.:649-663; Bruschi, C., *Chiara Gambacorta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999.

culto del santo eremita, evidentemente al fine di incrementare il numero di aderenti e di finanziatori in tutti gli strati sociali.

Anche se non sono chiari tutti i passaggi che hanno prodotto l'origine e lo sviluppo della leggenda del pane di Onofrio bambino, le sue trasposizioni sia letterarie che artistiche ebbero lunga vita. Nel Settecento inoltrato, infatti, al pittore bavarese Ignazio Stern venne commissionato un ciclo pittorico per la chiesa di Sant'Onofrio a Lugo di Romagna nel quale, tra gli altri fatti salienti della vita del santo eremita, raffigurò anche l'ormai "classico" miracolo del pane.

Bibliografia

Fonti

<i>Bibliotheca hagiographica Graeca</i>	1957	Halkin, F. (ed) II, Subsidia Hagiographica 8°. Bruxelles: Société des Bollandistes. 157, n. 1380-1382.
<i>Bibliotheca hagiographica Latina</i>	1898-1901	II, Société des Bollandistes (ed.), Subsidia Hagiographica 6. Bruxelles: Société des Bollandistes. 916, nn. 6334-38.
<i>Bibliotheca hagiographica Orientalis</i>	1910	Peeters, P. (ed.), Subsidia Hagiographica 10. Bruxelles: Société des Bollandistes. 179, nn. 818-819.

Testi

- Baglione, G. 1642 *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 insino a'tempi di papa Urbano VIII del 1642.* Roma: stamperia d'Andrea Tei 1642.
- Baronio, C. 1702 *Martirologio Romano pubblicato per ordine della fel. mem. di papa Gregorio XIII. Revisto, e corretto d'ordine di papa Clemente Decimo, tradotto in italiano ed accresciuto in questa nuova impressione de'santi canonizzati dai sommi pontefici fino alla santità di N. Sig. papa Clemente Undecimo.* Venezia: Paolo Baglioni.
- Bellingeri, L. 2007 *Genovesino.* Lecce: Galatina.
- Biffi, G. 1989 *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi (sec. XVIII).* Bandera Gregori, L. (ed.). Cremona: Annali della Biblioteca Statale e Libreria di Cremona.
- Bonucci, A. 1716 *Istoria della vita e miracoli del beato Pietro Gambacorta, fondatore della Congregazione de' romiti di S. Girolamo.* Roma: Salvioni.
- Bruschi, C. 1999 "Chiara Gambacorta". In *Dizionario Biografico degli Italiani.* Vol. 52. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Caterbi, G. 1858 *La chiesa di Sant'Onofrio e le sue tradizioni storiche, artistiche e letterarie.* Roma: Tipografia forense.
- Cavalca, D. 1830 *Volgarizzamento delle vite de' SS. Padri.* Vol. 5. Milano: Silvestri: 174-191.

- 1841 *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri [...]*. Napoli: Guttemberg: 11-12.
- Climaco, G. 1874 *La Scala del Paradiso [...]*. Ceruti, A. (ed.). Bologna: G. Romagnoli.
- De' Dominici, B. 1743 *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani [...]*. Vol. 2. Napoli: Francesco e Cristoforo Ricciardi.
- Dezuanni, E. 2011 "Fra' Gregorio Belo di Vicenza". In Villa, G. C. F. (ed) *Lorenzo Lotto*. Catalogo della mostra. Milano: Silvana. Scheda n. 48.: 242-243.
- Fagnoni, A.M. 2000 "Una Vita greca di s. Onofrio mimetizzata. Osservazioni sulla composizione di BHG 2330-2330^o". In *Hagiographica*. Vol. 3.: 247-263.
- 2000 *Volgarizzamenti italiani della "Vita Onufrii". Prime linee di ricerca*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*. Milano: Cisalpino.
- Fenelli, L. 2011 *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*. Roma-Bari: Laterza.
- 2013 "Il viaggio di Pafnuzio nel deserto e la tradizione della Vita Onufrii". In Malinquiri, A. et al (eds), *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*. Firenze: Centro Di.: 150.
- Frugoni, C. 2010 *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Einaudi.

- | | | |
|---------------------------------|------|---|
| Galesinus, P. | 1578 | <i>Martyrologium S. Romanae Ecclesiae [...].</i>
Venetiis: Ioannem Antonium de
Antoniis. |
| Giordano, S. | 1999 | “Gambacorta Pietro”, in <i>Dizionario
Biografico degli Italiani</i> . Vol. 52. Roma:
Istituto della Enciclopedia Italiana. |
| Gamucci da San
Giminiano, B. | 1565 | <i>Libri quattro dell'antichità della città di
Roma, raccolte sotto brevità da diversi
antichi et moderni scrittori [...].</i> Venetia:
Giovanni Varisco e compagni. |
| Hall, J. | 1998 | <i>Dictionary of Subjects and Symbols in Art</i> .
London: John Murray, 229. |
| Henschenius G.
et al (eds.) | 1698 | <i>Acta Sanctorum Iunii, ex Latinis e Graecis
aliarumque gentium Monumentis, servata
primigenia veterum scriptorum phrasi,
collecta, digesta commentariisque e
observationibus illustrata [...].</i> Vol. 2.
Antverpiae: apud Viduam e Heredes
Henrici Thieullier. 519-527. |
| Hoffmann, S.F.G. | 1883 | <i>Lexicon Bibliographicum sive Index
Editionum et interpretationum Scriptorum
Graecorum tum sacrorum tum profanorum</i> .
Vol.2. Lipsiae: I.A.G. Weigel. 574-575 |
| Kaftal, G. | 1952 | <i>Saints in Italian arte: iconography of the
saints in Tuscan painting</i> . Firenze: Sansoni.
777-782. |
| — | 1978 | <i>Saints in Italy: iconography of the saints in
the paintings of North East Italy</i> . Florence:
Sansoni: 796-800. |

- 1985 *Saints in Italy: iconography of the saints in the paintings of North West Italy*. Firenze: Le Lettere. 524-525.
- 1986 *Saints in Italy: iconography of the saints in Central and South Italian schools of paintings*. Firenze: Le Lettere. 833-836.
- Lippomano, A. 1558 *Vitarum Sanctorum Patrum [...]*. Vol. 6. Romae: Salviana.
- Loiacono, M. 2009 “Un’iconografia “svelata”. Intorno ad alcune pitture in San Francesco della Scarpa a Lecce”. In *Kronos*, 13/2: 217-224.
- Lorenzini, L. (ed.) 1983 *La vita et la morti di lu beatu Honofriu. Testo in volgare siciliano del sec. XV*. Messina: La grafica.
- Mancini, G. 1832 *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello. Colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono [...]*. Perugia: Baduel da Vincenzio Bartelli.
- Molanus, J. 1583 *Usuardi Martyrologium [...]*. Antverpiae: Philippum Nutium.
- 1996 “De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum”, [1617]. In *Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt, 1594)*. Vol. 2. Boespflug, F. et al (eds). Paris: Les éditions du cerf.
- Moroni, G. 1845 *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica [...]*. Vol. 21. Venezia: Tipografia Emiliana.

- Palazzotto, P. 1997 “Sant’Onofrio”. In Abbate, V. (ed.) *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi. Catalogo della mostra*. Gangi, 1997. Scheda n. 37: 212-213.
- Paphnutius 2000 *History of the Monks of Upper Egypt and the Life of Onuphrius*. Vivian, T. (ed). Kalamazoo: Cistercian Publications.
- Panni, A.M. 1774 *Notizie Istoriche de’ pittori, scultori ed architetti cremonesi opera postuma di Giambattista Zaist, pittore ed architetto cremonese*. 2, Cremona: nella stamperia di Pietro Ricchini.
- Piazza, B. 1703 *La gerarchia cardinalizia*. Roma: Stamperia del Bernabò.
- Ragone, F. 1999 “Gambacorta Pietro (Piero)”. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 52. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Razzi, S. 1593 *Vite de’ santi e beati toscani, de’ quali infino a hoggi comunemente si ha cognizione*. Firenze: Giunti.
- Regio, P. 1653 *Vita del prencipe di Persia S. Onofrio beatissimo anacorita [...]*. Viterbo: Diotallevi.
- Robuschi, L. 2017 “Mitografia femminile nel Mediterraneo veneziano: Anna Erizzo come santa Caterina d’Alessandria”. In Marino, M. e Spani, G. (eds), *Donne del Mediterraneo. Saggi interdisciplinari*. Firenze, Società Editrice Fiorentina: 49-62.

- Sauget J-M. & Celletti, M.C. 1967 “Onofrio”. In *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. 9. Roma: coll. 1187-1200: 1194
- Serafini, A. 2010 “Miradori, Luigi, detto il Genovesino”. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 74. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Surius, L. 1572 *De Probatis Sanctorum Historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus [...]*. Vol. 3. III. Maggio-Giugno. Coloniae Agrippinae: Gervinum Calenium e haeredes Quentelios.
- Tronci, P. 1682 *Memorie istoriche della città di Pisa*. Livorno: Giovanni Vincenzo Bonfigli.
- Vasari, G. 1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: Giunti.

NAPOLI VOLONTARIA E INVOLONTARIA: SUGGERZIONI LETTERARIE PER ANNA MARIA ORTESE

CLAUDIA D'URSO
(Università di Torino)

Abstract

A.M. Ortese (1914-1998) was not born in Naples and left the city for good as early as 1954. However, she came to be regarded as the 20th Century Neapolitan writer par excellence. This article explores how Ortese first creates and then reshapes a mythical aura around Naples in her novels. A close reading of some of Ortese's remote and contemporary 'sources' (the Neapolitan writers Serao, Bernari, Rea, La Capria) sheds new light on the literary context of her works and the realism that is Ortese's stylistic trademark.

Keywords: Naples – Realism – Folk Tradition

*Napoli è sempre la mia patria!*¹
A.M. Ortese

Non è possibile immaginare *Il mare non bagna Napoli* (1953) o i molti altri racconti napoletani di Anna Maria Ortese – con i loro *bassi*, le loro case dirute abitate da un'umanità infernale, i loro nani, le loro zitelle – fuori dalla tradizione letteraria campana. È nel realismo acre di autori come Matilde Serao, Salvatore Di Giacomo, Curzio Malaparte, Eduardo De Filippo, Giuseppe Marotta e Domenico Rea che si può rintracciare il legame di Ortese con la

¹ Estratto da una lettera dell'8 novembre 1952 di Anna Maria Ortese a Pasquale Prunas. Il 7 luglio dello stesso anno ammette: "Desidero pazzamente di tornare a Napoli" (Ortese, A.M., *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2011:129 e 125).

tradizione napoletana otto-novecentesca: legame che sarà utile analizzare per grandi campioni. In *Assunta Spina* (1909) Salvatore Di Giacomo adopera nel descrivere la topografia urbana e gli interni domestici un realismo tinto di nostalgia dal quale ancora non traspaiono gli assunti polemici degli scrittori più moderni; e tuttavia emerge una condizione esistenziale non meno tragica di quella presente in tanti racconti di Ortese:

Come il buio sopravveniva rapidamente e penetrava nelle case, tutte le porte dei pianterreni, una dopo l'altra, s'aprivano sulla via e ancora per un poco l'ultimo chiarore freddo del giorno bagnò, ne' poveri interni, della scarsa mobilia, qualche immagine, davanti alla quale ingialliva la fiammella d'una lampada, e la pallida sagoma d'un letto. Assunta Spina schiuse le sue vetrate e sulla soglia del *basso* trasse una seggiola [...]. Davanti a lei s'allargava la solitaria piazzetta di Sant'Aniello Caponapoli, tra le case alte, tra la chiesa, a manca, e il bianco fabbricato del teatro anatomico. In fondo, l'arco del vicoletto di San Gaudioso pareva una gran porta spalancata, sbadigliante sull'oscurità della straducciuola, già tutta confusa nelle ombre. Ma il giorno moriva come tra una infinita dolcezza. Nel lontano tintinnavano le campanelline d'una invisibile mandria di capre, arrivanti forse dalla strada d'Atri, o sparse a leccar le mura, laggiù, a Regina Coeli. E nella piazzetta di Sant'Aniello alcuni piccini giocavano sullo sterrato, sotto gli alberi nudi, ai cui vecchi rami la gente di laggiù attacca le corde per iscorinare il bucato.²

Un paesaggio così sereno Ortese ricreerà in modo quasi onirico nella fase finale della sua produzione quando, ormai da tempo auto-esiliatasi da Napoli, dipingerà un Settecento in larga parte immaginario ne *Il cardillo addolorato*:

² Di Giacomo, S., *Poesie e prose*, a cura di Croce, E. e Orsini, L., Milano, I Meridiani, 1990:533.

[...] si perse un attimo in vicoli bui e stradine paradisiache – e percorse di nuovo la Riviera adorna di negozi splendidi, che intanto si aprivano –, in mezzo al curioso passare e belare in frotta di capre e pecore, condotte da lattai e lattaie addetti al rifornimento di latte per le famiglie locali; belati di pecore e liete grida di venditori, cui cominciavano poco a poco a mescolarsi altre voci cantanti: di pescivendoli, ortolani, fioriste, acquafrescai – insomma, tutta la vita traboccante di suoni di quella città libera, selvaggia, oscura e beata insieme, nota in Europa per la sua gioia, cui dava esca, talora, un ignoto quanto insensato dolore, giustificato, presumiamo, dalle precarie quanto strane sue condizioni politiche: di capitale di un regno senza fondamento di bontà o ragione, e perduto nello sfrenato Immaginario.³

Anche Matilde Serao ricorderà ne *Il ventre di Napoli* la pittoresca usanza del pascolo in città: la sveglia mattutina è accompagnata dallo scampanio in cadenza delle mucche, a cui fa seguito la vendita del latte; tra le quattro e le sei si incontrano invece le mandrie di capre tenute in ordine dal capraro⁴.

³ Ortese, A.M., *Il cardillo addolorato*, in *Romanzi*, vol. II, a cura di Baldi, A.; Farnetti, M. e Secchieri, F., Milano, Adelphi, 2005:221. In uno scritto del 1845 Friederich Hebbel ricorda in modo simile a Ortese la convivenza tra natura e realtà urbana: “A Napoli, come a Roma, greggi di capre della mammelle gonfie condotte attraverso la città; il pastore fischia, chi vuole latte fresco accorre al richiamo. A Napoli anche le vacche, come per esempio ieri in via Toledo. Sempre ieri un gruppo di capre era spinto attraverso la Strada Chiaja; un uomo vendeva albicocche e aveva poggiato le ceste per terra; con indicibile grazia una capretta ne piluccava una dal paniere” (cito da Ramondino, F. e Müller, A.F., *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1992:12-13). Louise Colet appunta invece: “Al viavai delle carrozze si mescolano asini carichi di fardelli, pecore, capre e addirittura mucche che portano il latte a domicilio” (Ivi:53). È la stessa Ortese, in una lettera a Franz Haas, a consigliare la lettura di *Dadapolis* e a dichiarare di averlo preso a riferimento per la stesura de *Il cardillo addolorato*: “Apro continuamente *Dadapolis*. È un libro che mi ha molto aiutata a capire cosa necessarie, fondamentali” (Clerici, L., *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002:588).

⁴ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, Napoli, Perrella, 1906:65-66. Carlo Bernari, in *Bibbia Napoletana*, fa anche lui memoria delle mandrie al pascolo: “Allora corso Vittorio Emanuele era una via secondaria [...]. Le mucche e le capre vi passavano la mattina e la

I *bassi* napoletani rimandano naturalmente a *Il ventre di Napoli* (1884), dove Serao, con il fine di denunciare l'indigenza in cui sprofondata il popolo, descrive così gli antri oscuri e oppressi che costeggiano le viuzze della città, dentro le quali si ammassano, come larve, intere famiglie: "Il *basso* è una bottega rudimentale, un terraneo, piuttosto, senza finestra, senza cesso, senz'altro sfogo che una porta, talvolta angusta che, d'inverno, deve star chiusa, che, di notte, non può stare aperta"⁵. In primavera la porta si apre e la via diventa il naturale prolungamento dell'abitazione: qui, quando il marciapiede non è occupato dal banchetto da ciabattino o di spighe allesse e castagne, si stira, si cucina, si cuce. In ogni basso dormono dalle tre alle sette persone; nelle notti estive alcune di esse si trascinano fuori dalla porta e si distendono al suolo o si accovacciano su una sedia. I bagni non esistono: sono gli angoli delle strade a supplire a questa mancanza, trasformando così Napoli in un enorme *water closet* all'aperto.

Con lo stesso aspro realismo Ortese descrive il "basso nero e maleodorante"⁶ di Celeste di *Il mare di Napoli* e l'antro in cui vive la piccola Eugenia di *Un paio di occhiali*: "una vera grotta, con la volta

sera, col loro mesto scampanio che chiamava le massaie sull'uscio di casa" (Bernari, C., *Bibbia napoletana*, Roma, Newton & Compton Editori, 1996:37).

⁵ Ivi:79. Nel primo atto di *Napoli milionaria* Eduardo De Filippo descrive la struttura del *vascio* di Gennaro Jovine: "Enorme 'stanzone' lercio e affumicato. In fondo ampio vano arcuato, con telaio a vetri e battenti di legno, che dà sul vicolo. Porta in prima quinta a sinistra. In prima a destra altra porta in legno grezzo, dipinta ad olio, color verde mortella, da mano inesperta: 'a porta d'a vinella'. In fondo a destra un tramezzo costruito con materiali di fortuna che, guadagnando l'angolo, forma una specie di cameretta rettangolare angusta: nell'interno di essa vi sarà, oltre a uno strapuntino per una sola persona, tutto quanto serve al conforto di una minuscola e ridicola camera da letto. L'arredamento d'obbligo sarà costituito da un letto matrimoniale di ottone tubolare ormai ossidato e opaco che si troverà a sinistra dello spettatore, un comò, una "cifoniera" con sopra santi e campane di vetro, un tavolo grezzo e sedie di paglia. Gli altri mobili li sceglierà il regista, ispirandosi al brutto Ottocento e curerà di disporli in modo da addossarli quasi l'uno all'altro, cercando di far sentire il disagio e la difficoltà di 'traffico' cui è sottoposta la famiglia, talvolta numerosissima, costretta a vivere in simili ambienti. Sul tavolo si troveranno diverse tazzine di caffè, di forma e colori differenti e una 'tiana' di rame piena d'acqua. Dal vano di fondo si scorderà il vicolo, nelle prime ore del mattino, e i due battenti laterali dei bassi dirimpetto. Al centro di essi, un altarino di armo eretto alla Madonna del Carmine dai fedeli abitanti del vicolo. Sulla mensola sottostante una piccola lampada ad olio, sospesa" (De Filippo, E., *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1979:171).

⁶ Ortese, A.M., *L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000:129.

bassa di ragnatele penzolanti”⁷ che si affaccia sul cortile, allagato dall’acqua del mastello e dai cui balconi scende una polvere “mista a vera immondizia” che si adagia sui suoi abitanti: “Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi: gli archi dei terranei, neri, coi lumi brillanti a cerchio intorno all’Addolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione”⁸.

Si pensi ancora a un libro oggi un po’ dimenticato come *L’oro di Napoli* (1947) di Giuseppe Marotta:

[...] nella piazzetta Giganti ai tribunali, un “basso” dei più gustosi [...]. Piazzette simili esistono in quel groviglio di alti e vecchi edifici, anche per offrire al sole qualche possibilità di atterraggio: così don Ersilio, quando non aveva fra le scarpe un rigagnoletto di pioggia, lo aveva di abbagliante pulviscolo; se acqua e luce commisti gli diventavano dorata fanghiglia sotto la sedia, ebbene, era marzo. Dunque don Ersilio viveva come un’erma sulla soglia; dietro di lui il suo “basso” era questo: uno stanzone senza finestre, circondato di scaffali vuoti, con nel mezzo un grosso tavolo nero che nascondeva una botola⁹.

⁷ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994:15. La famiglia Ortese aveva dimorato nello stesso vicolo di *Un paio di occhiali*, vicolo della Cupa; questo il ricordo dell’autrice: “Sono nata in una società povera e nei miei libri ho descritto la vita mortificata e soffocata, i caratteri violenti che non si esprimono più. Ricordo le case ad imbuto a Napoli, l’odore di panni e l’attesa..., nelle notti d’estate vedevo i piedi che uscivano dalle tende nei bassi... un mondo amaro da Čechov. Vivevo nel vicolo che ho descritto nel mio racconto *Un paio di occhiali*. Ho capito che cosa significasse avere una terrazza, un giardino” (Clerici, L., *Apparizione e visione*, cit.:144).

⁸ Ortese, A.M. *Il mare non bagna Napoli*, cit.:33. In *Oro a Forcella* incontriamo un’altra discarica improvvisata: “Alla base del vicolo, come un tappeto persiano ridotto ora tutto grumi e filamenti, giacevano frammenti delle immondizie più varie” (Ivi:66).

⁹ Marotta, G., *L’oro di Napoli*, Rizzoli, Milano, 1986:139-140.

I figli e la moglie di Ersilio vivono sotto la botola, illuminata da una feritoia che dà sulle scale. In questo buco, tutto il necessario: fornello, stoviglie e materassi, che di sera vengono disposti a letto e di giorno ritirati.

L'indigenza è marcata anche dall'avarizia con cui il sole si concede a vicoli: "Il sole stesso percorre i 'Quartieri' come può, ignorando interi edifici e concentrandosi furiosamente su uno scalino per arrostitirvi qualche nero moccioso che sembra esservi stato abbandonato da anni; il sole dei 'Quartieri' è al tempo stesso capriccioso e zelante, trasforma in fulgide mitre certe crepe di muro e lascia buie e fredde le finestre dei tisici"¹⁰. Anche Ortese è consapevole di come la claustrofobica disposizione urbana privi i suoi abitanti dei beni offerti gratuitamente dalla natura: "Il sole, che di prima mattina, da una fenditura del caseggiato, entrava nel brutto cortile, le venne incontro, così puro e meraviglioso, illuminò il suo [di Eugenia] viso di piccola vecchia, i capelli come stoppa, tutte arruffate, le manine ruvide, legnose, con le unghie lunghe e sporche. [...] Benché il sole non toccasse che i balconi più alti (la strada era come una spaccatura nella massa disordinata delle case), e il resto non fosse che ombra e immondizia, si presentava, là dietro, l'enorme festa della primavera"¹¹. Carlo Bernari, in *Vesuvio e pane* (1952), offre una prospettiva quasi da inferno dantesco dei vicoli napoletani che ricorda ancora il cortile di *Un paio di occhiali*: "i vicoli in discesa, uno precipitato sull'altro, quasi l'uno travasasse ad imbuto nell'altro miseria su miseria. Tini, banchetti, erpici, focolari, sedie, corde, panni e sederini di bambini nudi, o a cui la camiciola non arrivava a coprire i ginocchi: era un sogno, popolato d'angeli dal sederino nero per aver sostato troppo sulla terra"¹².

Sarà proprio questa la percezione di Eugenia quando inforcherà per la prima volta gli occhiali:

¹⁰ Ivi:157.

¹¹ Ortese, A.M. *Il mare non bagna Napoli*, cit.:19 e 24.

¹² Bernari, C., *Vesuvio e pane*, Vallecchi, Firenze, 1952:214-215.

Improvvisamente i balconi cominciarono a diventare tanti, duemila, centomila; i carretti con la verdura le precipitarono addosso; le voci che riempivano l'aria, i richiami, le frustate, le colpivano la testa come se fosse malata; si volse barcollando verso il cortile, e quella terribile impressione aumentò. Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, neri, coi lumi brillanti a cerchio intorno all'Addolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciarono a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali.¹³

In *Vesuvio e pane* la porta d'ingresso delle abitazioni diventa l'occasione per offrire delle informazioni di carattere quasi etnografico: ogni *basso* era munito di una persiana avvolgibile “per nascondere al sole le miserie di dentro, le nudità, i peccati, lo scarso pane diviso fra troppe bocche, le mille vergogne di una vita che dev'essere pubblica per forza”¹⁴. Alcune porte invece delle persiane avevano invece davanti un semplice lenzuolo.

In *Oro a Forcella* la descrizione miserevole degli esterni viene esasperata da Ortese:

I vicoli che tagliano questa via, già così stretta e corrosa, erano ancora più stretti e corrosi. Non vedevo le lenzuola di cui è piena la tradizione napoletana, ma solo i buchi neri a cui un tempo furono esposti: finestre, porte, balconi con una scatola di latta in cui ingiallisce un po' di cedrina, vi spingevano a cercare, dietro le povere lastre, pareti e arredi e magari altre piccole finestre

¹³ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:33.

¹⁴ Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:170-171.

aperte e fiorite su un orto dietro la casa; ma non vedevate nulla, se non un groviglio confuso di cose varie, come coperte e rottami di ceste, di vasi, di sedie, sopra i quali, come un'immagine sacra annerita dal tempo, spiccavano gli zigomi gialli di una donna, i suoi occhi immobili, pensierosi, la nera corona dei capelli raccolti sul capo con una forcina, le braccia stecchite, congiunte sul grembo¹⁵.

La porta d'ingresso dà direttamente sul vicolo, dove rottami e immondizie fanno da tappeto a bambini per lo più nudi, spesso scalzi o con sandaletti consumati, che giocano con una scatola di latta, e si rotolano per terra. Domenico Rea, in *Le due Napoli* (1955), ricorda con *vis* polemica una passeggiata per il vico Zuroli a Forcella; sono presenti, tra questo testo e il precedente, delle affinità molto forti, che fanno supporre che l'autore avesse probabilmente letto il racconto di Ortese:

M'inoltrai nel luogo stretto, profondo, cupo, largo un paio di metri, dove non è mai passata un'automobile. C'erano non bassi a destra e a sinistra, ma antri. Nel primo palazzo, a sinistra – e palazzo è un eufemismo di un accasamento di buchi – vidi in un sottoscala di pietra grigia, vecchia, bucata, spugnosa, trasudante, sozza, un vecchio in un giaciglio, con mezza faccia illuminata da una candela magra e storta, in attesa della morte. [...] Più avanti una capra zellosa e accosciata sotto un muro su un po' di paglia, una bambina dai capelli scippati piangeva e cercava qualcuno; una donna immensa sbucava da un vicolo grande quanto una vena con un figlio in braccio e due ragazzini senza sesso la seguivano. Mi sembrava, ed era realtà, di non essere a Napoli¹⁶.

¹⁵ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:66.

¹⁶ Rea, D., *Le due Napoli*, supplemento de *Il mattino*, Prismi, 1996:44-46.

Nota è l'apertura de *Il ventre di Napoli* dove Serao, rivolgendosi all'onorevole Depretis, denuncia la condizione di degrado che affligge la città e la sta conducendo all'implosione. Le case sono umide e piene di fango: d'estate si brucia e d'inverno di gela; le scale e i pozzi sono adibite a discariche che accolgono rifiuti umani e animali morti. Le poche latrine esistenti non hanno mai ricevuto una disinfezione. Ogni stanza ospita una famiglia di almeno quattro persone, a quali si aggiungono gli animali; qui si dorme e si mangia¹⁷.

L'assenza di spazi privati favorisce la promiscuità e annulla le barriere umane e il comune senso del pudore. Viene in mente la convivenza serrata tra adulti e bambini nella *Città involontaria*: ottantasei abitazioni per piano che accolgono da una a cinque famiglie, per un totale complessivo di tremila persone, che si dividono un bagno ogni quarantatré stanze¹⁸. La condizione invivibile apre la

¹⁷ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:9-10.

¹⁸ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:74. Risuona l'eco di Serao che analizza la situazione del Rettifilo: "il censimento potrebbe dirvi che tutta la facciata del Rettifilo è poco abitata, e tutto ciò che è dietro, disgraziatamente, è abitato più di prima; e dove erano otto persone, ora sono dodici; che lo spazio è diminuito e le persone sono cresciute; che il Rettifilo, infine, ha fatto al popolo napoletano più male che bene! In quell'intrico che va da Porto a Mercato, a Vicaria, si aggroviglia una folla spaventosa; non vi sono che poche fontanelle di acqua e le case, che debbono essere demolite, ne mancano; non vi sono fognature regolari; non vi sono lampioni, poiché il piano stradale è assolutamente dissestato: tutto ciò che serve alla vita vi manca" (Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:112). Il 13 luglio 1954, esce su "Il Mondo" un articolo di Salvatore Rea intitolato *I granili numero 2*, nel quale il giornalista paragona la condizione di Palazzo Amendola a quella dei Granili: "Vi si entra [a Palazzo Amendola] da un portone che non è esattamente un portone bensì l'ingresso di un vicolo oscuro tra i più soffocanti della città, e in questo vicolo-cortile è difficile persino contare le porte che vi si affacciano. Si vedono e non si vedono, le lenzuola penzolanti dal primo piano arrivano a un metro da terra, stanno a pendolo, sopra panchetti da ciabattino, rudimentali fornelli di latta, sconquassati tavolinetti sui quali l'inquilina del 'basso' vende le caramelle e la liquirizia ai sette figli dell'inquilino del quarto piano, che a sua volta smercia sigarette americane di contrabbando al figlio maggiore della occupante del basso, in una catena senza soluzione di continuità. Cento sono i 'quartini' di questo famoso palazzo, più e non meno, posseduti in condominio da gente che non osa quasi mai mettervi piede per non suscitavi una rivoluzione. Quartini per modo di dire: si tratta più semplicemente di 'bassi' trasportati in verticale sino all'ultimo piano, e in ognuno di questi terranei divenuti 'alti' vivono in media sette persone, in un mare di materassi di crine e pagliericci, sino a un massimo di sedici persone. Stanno strettini, in verità, lavandosi in maniera del tutto rudimentale, soddisfacendo agli altri bisogni fisici in modi misteriosi e inconcepibili, che soltanto il cattivo odore ci fa intuire. È facile immaginare che in simili condizioni i bambini sanno tutto o quasi dal momento in cui mettono gli occhi sul mondo" (Rea, D., *I granili numero 2*, in "Il Mondo", VI, 28, 13 luglio 1954:4).

strada a una riflessione sull'assenza di una vera e propria infanzia per chi è costretto a vagare in quell'Ade che è il Palazzo dei Granili:

Questa infanzia non aveva di infantile che gli anni. Per il resto, erano piccoli uomini e donne, già a conoscenza di tutto, il principio come la fine delle cose, già consunti dai vizi, dall'ozio, dalla miseria più insostenibile, malati nel corpo e stravolti nell'animo, con sorrisi corrotti o ebeti, furbi e desolati nello stesso tempo. Il novanta per cento, mi disse la Lo Savio, sono già tubercolotici o disposti alla tubercolosi, rachitici o infetti da sifilide, come i padri e le madri. Assistono normalmente all'accoppiamento dei genitori, e lo ripetono per giuoco. Qui non esiste altro giuoco, poi, se si escludono le sassate.¹⁹

Il silenzio della ragione riporta una scena d'infanzia schiacciata dalla precoce lascivia; cinque ragazzini attendono il passaggio di una vettura: "Quando questa fu alla loro altezza, uno di loro si alzò in piedi, e rapidamente, imitato dagli altri, si sbottonò il davanti dei calzoni. Poi, tenendosi il sesso tra le dita, come un fiore, si misero a correre sul muro, tentando di seguire il tram, con richiami striduli, dolenti, appassionati, che volevano attrarre la nostra attenzione su tutto quanto essi possedevano"²⁰. Il brano richiama alla memoria un frammento de *La pelle* (1949), pubblicato solo qualche anno prima de *Il mare non bagna Napoli* e, anch'esso, recepito come ostile dalla città: "Gli organi genitali hanno sempre avuto una grande importanza nella vita dei popoli latini, e specialmente nella vita del popolo italiano, nella storia d'Italia. La vera bandiera italiana non è il tricolore, ma il sesso, il sesso maschile. Il patriottismo del popolo italiano è tutto lì, nel pube. L'onore, la morale, la religione cattolica, il culto della famiglia, tutto è lì, fra le gambe, tutto è lì, nel sesso"²¹.

¹⁹ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:93.

²⁰ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:103.

²¹ Malaparte, C., *La pelle*, Milano, Adelphi, 2010:65.

Anche Domenico Rea condanna il “gallismo” meridionale, segnatamente napoletano, denunciandone una componente non solo ludica, ma aggressiva, di sfogo e di utilizzo dell’altro per compensare la propria frustrazione:

La lussuria, che è tanta parte dell’amore napoletano, nasce dalla promiscuità e dal fatto che essa è uno dei pochi beni – uno dei pochi lavori! – concessi alla plebe. La brutta e sporca stanza, i lenzuoli lerci del letto, che fanno da letto, tavola e triclinio, l’altare del basso, portano all’amore come ad una forma di “paradiso artificiale” e di conseguenza alla procreazione involontaria. Arriva il primo, il secondo, il terzo, il decimo figlio, e i napoletani dicono: “Almeno i figli possiamo farli!”. Il padre per primo è stato messo al mondo involontariamente e prima dei figli è povero e affamato. Eppure vive. È inutile dunque non far figli. Il farli o il non farli sarebbe la stessa cosa, e il non farli implicherebbe il disonore della moglie [...]. I figli addolciscono la violenza carnale, come la depravazione fisica, in realtà, è un rifarsi e un ribellarsi al mondo esterno.²²

Al crollo delle barriere morali sembra corrispondere un’involuzione fisiologica che produce esseri dalle forme sgraziate e innaturali: gobbi e nani affollano le pagine di tanti scritti napoletani, come quelle di Carlo Bernari: “Nei vicoli ce n’è sempre qualcuno, un po’ gobbo, ma non gobbo completo, un po’ scemo, ma non sempre scemo, un po’ pazzo, ma non sempre pazzo. Qualche volta è anche muto, e se proprio non parla pare che dice cose straordinarie dell’al di là. Ma se parla ti mette freddo addosso. Ha una testa che fa quindici chili da sola, rispetto ai venticinque chili del corpo. Gli si possono far fare le cose più straordinarie, il Monaciello, il Calzolaio, l’Assistito, il Guappo, fa sempre il suo dovere e fa sempre ridere”²³. Nel racconto *Il*

²² Rea, D., *Le due Napoli*, cit.:15-16.

²³ Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:97-98.

mare di Napoli anche Ortese traccia un profilo inquietante della popolazione napoletana: “Il vicolo era, pel resto, pieno di voci orrende, deturpate, spezzate, non più umane; voci di esseri coperti di pelo, con zanne, becchi, artigli: pecore e lupi, porci e galline. Belavano, ululavano, grugnivano, starnazzavano, ma non parlavano né, ahimè, cantavano più”²⁴. Curzio Malaparte costruisce in *La pelle* una scenetta che congiunge tre caratteristiche della popolazione partenopea, la natura informe di alcune sue creature, la disinibizione delle sue donne e la superstiziosa credenza che gli storpi portino fortuna: un gobbo sulla cinquantina, calvo, con viso smunto e baffuto, solleva le risate e il frastuono della locanda. Una donna “grassa e floscia” gli si avvicina, e a quel punto “tutte gli furono subito intorno, e quale porgeva il bicchiere, quale tentava di strappargli di mano il boccale, quale, infine, come invasa da sacro furore, gli andava strofinando il floscio seno sulla gobba, ridendo sguaiatamente e gridando: ‘Vi’ vi’, che fortuna! Vi’ che fortuna m’ha da veni!’”²⁵

Ne *Il mare di Napoli* Ortese narra anche lei della propensione ancestrale alla superstizione, che spesso si intreccia con la pratica del gioco del lotto:

²⁴ Ivi:128. Anche ne *Il mare non bagna Napoli* Ortese denuncia una relazione tra indigenza e involuzione, i personaggi infatti presentano spesso connotati animaleschi: “La mamma dormiva con la bocca aperta, si vedevano i denti rotti e gialli; i fratelli, Pasqualino e Teresella, erano sempre sporchi e coperti di foruncoli, col naso pieno di catarro: quando dormivano facevano un rumore strano, come se avessero delle *bestie* dentro” (Ivi:19). Mariuccia invece “era una donna piccola, con un viso da uomo, pieno di baffi. In quel momento si stava pettinando i lunghi capelli [...] sorridendo coi i suoi occhietti di *topo*, furbi e buoni” (Ivi:23). Anche l’emaciata Eugenia tende a retrocedere nella scala evolutiva: era “piccola e scialba, legata come un *topo* al fango del suo cortile”, e corre “come un *cane*” (Ivi:15). Corsivo mio.

²⁵ Malaparte, C., *La pelle*, cit.:250. Sempre in *La pelle* Malaparte racconta: “Famoso è infatti il Pendino di santa Barbara per le molte nane che vi abitano. Sono così piccole, che giungono a stento al ginocchio di un uomo di media statura. Sono laide e grinzose, fra le più brutte nane che siano al mondo. [...] Sono orrende, e tutte, anche le più giovani, hanno l’aspetto di antichissime vecchie, così avvizzito hanno il viso, così rugosa la fronte, così rade e scolorite le arruffate chiome. [...] Stanno quelle nane tutto il giorno sedute sulla soglia dei ‘bassi’, o accoccolate su minuscoli sgabelli di fianco alle porte delle loro tane, gracidando fra loro con voce di rana. La loro brevità sembra enorme, in confronto con i mobili che popolano i loro oscuri antri: canterani, cassettoni, armadi immensi, letti che paiono giacigli di giganti” (Ivi:32).

[...] una vecchia gobba, con una faccia color della cera, con un naso a pallina applicato in mezzo a una quantità di peli, e uno scendiletto rosso gettato sulle spalle, appariva urlando alla sommità della stradetta e, come invasa da spiriti maligni, rotolava lungo tutto il selciato, dimenandosi, inveendo, contorcendosi, guardando alle finestre con due occhi bianchi di pazza, supplicando con grida orribili, come se stessero scorticandola, sgranando un rosario di lamentazioni ossessive, d'imprecazioni fulminanti.

[...] D'improvviso, invece, l'ossessa si quietava, sostava in mezzo alla via e, gambe aperte e un lampo di riso saggio negli occhi, gridava con voce ad un tratto chiara e imperiosa i numeri di una lotteria popolare.

Attimo di sospensione. Poi, le corde, si srotolavano, i canestri ballavano a mezz'aria; sudici biglietti da dieci lire scendevano; cartellini, con un numero scritto a lapis dalla strega, salivano lungo i cornicioni delle case, nell'aria azzurra. Lotteria popolare!²⁶

Risuonano in queste righe le pagine de *Il paese di cuccagna* (1891) e i capitoli inchiesta *Il lotto* e *Ancora il lotto* de *Il ventre di Napoli* di Serao, che analizzano l'idolatria del denaro e la suggestione esercitata dalle credenze popolari e dal gioco:

Il lotto conduce alla inazione ed all'ozio: come tutte le visioni, esso porta alla falsità e alla menzogna; come tutte le allucinazioni, esso conduce alla crudeltà e alla ferocia; come tutti i rimedi fittizi che nascono dalla miseria, esso produce miseria, degradazione, delitto [...]. Questo popolo non resiste agli antichi istinti, al bisogno di vivere come che sia, al bisogno di vendicarsi di questa società ingrata e traditrice: non resiste alla suggestione del vizio, del male; e giuoca: e ruba: e si vende: e ferisce: e uccide: e colà, di giorno, di notte, appena dietro il

²⁶ Ortese, A.M., *L'infanta sepolta*, cit.:127-128.

paravento, o nel Rettifilo istesso, il crimine, il delitto, si
espandono, fioriscono.²⁷

In *La strada per Tipperery*, l'incontro con la miseria e l'ingiustizia sarà spiegato in modo non dissimile da Ortese: "Qui, fu subito quella povertà ch'era cominciata con la storia della cava. La povertà era anche bruttezza, catena, limite e fu chiaro che bisognava romperla. Ma essa era nella città, nella stessa aria salata della città, nella popolazione che cresceva paurosamente, si sarebbe detto, senza alcun motivo fino alla nausea"²⁸. La popolazione inopinatamente compare sommergendo le strade nella Napoli della *La pelle* durante l'eruzione del Vesuvio: "Sbucavano quegli infelici su dal loro sozzo inferno, fuor degli oscuri antri, dei cunicoli, dei pozzi, delle bocche delle fogne [...]. Quelle turbe di larve bruttate di fango, che sbucavan da ogni parte di sotterra, quella folla che, simile a un fiume in piena, precipitava schiumando verso la città bassa [...] facevano per tutta la città un orrendo e meraviglioso tumulto"²⁹.

Una delle parole chiave de *Il mare non bagna Napoli*, che Ortese adopera per caratterizzare in modo incisivo i suoi personaggi, è 'larva'³⁰; di Eduardo di *Interno familiare*: "si capiva ch'era solo una larva. [...] viveva solo in apparenza una vita da uomo"³¹; in *Oro a Forcella* incontriamo in un negozio d'oro "una larva d'uomo con gli

²⁷ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:46 e 113. Si ricordi anche *Il numero vincente* de *L'oro di Napoli*.

²⁸ Ortese, A.M., *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. Clerici, Milano, Adelphi, 2016:253.

²⁹ Malaparte, C., *La pelle*, cit.:265. Corsivo mio.

³⁰ Una scelta lessicale non dissimile l'aveva compiuta un altro grande autore della letteratura napoletana: "In Mastriani c'è questo luogo oscuro e infernale, dove gli uomini si chiamano 'vermi' e i bambini 'creature' [...]. E ciascun uomo ha un abituro, una tana, donde esce ed entra continuamente, con un nuovo espediente inventatogli dalla miseria, con un nuovo urlo di fame, dedito a combattere il padrone di casa, a sfuggire la polizia, a metter riparo contro l'indigenza perpetua che produce ladri, prostitute e virtuosi" (Rea, D., *Le due Napoli*, cit.:27-28). Anche Ortese adopera, con la stessa sfumatura, l'espressione 'vermi': "Ebbene, vi sono dei vermi simili quaggiù" afferma l'autrice in *Quartiere* riferendosi ai suoi vicini (Ortese, A.M., *Angelici dolori*, cit.:52).

³¹ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:45-46.

occhiali”³²; nei Granili “gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbavano quasi il ricordo”³³; mentre ne *Il silenzio della ragione* una “grande folla di larve” cucinava all’aperto³⁴. L’immagine ebbe una certa risonanza in quegli anni, la si incontra anche in *Vesuvio e pane*, dove, il tram che conduce verso i Granili “si fermò qualche metro distante e vomitò sulla strada un materiale che di umano aveva solo gli stracci che indossava: larve bianchissime e sfatte, e la cosa più consistente in loro era il fetore ed il silenzio che si portavano appresso nel casermone dei Granili in cui vivono”³⁵. Il movimento concitato della massa sconvolge anche l’autrice: “come già a Forcella, non avevo visto ancora tante anime insieme [...]. Veramente era cosa che meravigliava, e oscurava tutti i vostri pensieri. Sgomentava soprattutto il numero dei bambini, forza scaturita dall’inconscio, niente affatto controllata e benedetta, a chi osservasse l’alone nero che circondava le loro teste. Ogni tanto ne usciva qualcuno da un buco a livello del marciapiede, muoveva qualche passetto fuori, come un topo, e subito rientrava”³⁶. In una sorta di *furor* neo-malthusiano, la scrittrice rincara quindi la dose: “in luogo di diminuire o arrestarsi, la popolazione cresceva, ed estendendosi, sempre più esangue [...]. Qui il mare non bagna Napoli. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale”³⁷. Domenico Rea sembra fare eco a

³² Ivi:65.

³³ Ivi:75.

³⁴ Ivi:101.

³⁵ Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:43. Corsivo mio. Scena simile si incontra in *Oro a Forcella*, dove il tram è carico oltre le sue possibilità: “L’autobus che doveva lasciarmi in via Duomo, dove comincia San Biagio dei Librai, era così stipato che mi fu impossibile scendere al momento giusto” (Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:63). Anche Ortese ricorda il lezzo – “ventate di un odore acre, fatte soprattutto di latrina” – e il silenzio dei Granili – “giuocavano una decina di ragazzi, senza quasi parlare, lanciandosi delle pietre; alcuni, vedendomi, avevano smesso di giocare, in silenzio si accostavano” (Ivi:65 e 66).

³⁶ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:65-66.

³⁷ Ivi:67.

Ortese quando afferma: “La Napoli che si distende sul mare fino a Posillipo, non è Napoli. Essa vive lontana dal ‘ventre’. Vi sta al di sopra e la ignora”³⁸. Anche in *Vesuvio e pane* la città è descritta come scissa in due: “La Napoli che si vende per due soldi seppe della tragedia; come la riseppe la Napoli che sperava nei due soldi per concludere l’affare; e tutt’e due le Napoli smisero per qualche giorno di cercarsi, di bramarsi a vicenda, di adescarsi”³⁹. Nonostante *Il porto di Toledo* si distacchi nettamente dal realismo della prima produzione ortesiana, anche qui la città è bipartita. Via Pilar, sede dell’umile dimora paterna, traccia, per mezzo di un cancello, un confine tra la vecchia e la nuova Toledo-Napoli⁴⁰, limite ricordato anche da Curzio Malaparte (“le cancellate che chiudono il porto”⁴¹). La frantumazione territoriale corrisponde a una divisione sociale che ricorda quella altimetrica dei Granili, dei piani alti rispetto ai bassi di *Un paio di occhiali* e del cimitero de *Il cardillo addolorato*:

[...] me ne andavo verso la città alta, o Reale, di cui cominciavo ad ammirare la bellezza dei palazzi, la Reggia (sul limitare), le nuove plaze, i Giardini. Tra questa città e la nostra, del porto toledano, vi era – benché nessun preciso confine le dividesse, e anzi innumerevoli scalette e scalettine di pietra l’una all’altra,

³⁸ Rea, D., *Le due Napoli*, cit.:43. L’esistenza di due Napoli, quella a cui Rea e La Capria dedicheranno due ampi saggi, era già presente nella mente di Anna Maria dagli anni della stesura del suo diario giovanile (1928-29): “Questa città è piena di cose brutte, di gente commossa, agitata, che grida a Dio, e fa il male... e lì è sempre notte; mentre a ponente, invece, tutto è più bello, allegro, ordinato... Ci sono i fiori, il grande palazzo rosa del Re, i Giardini... si va a cinema, teatro, vedi caffè, gerani” (Ortese, A.M., *Romanzi*, vol I, Milano, Adelphi, 2002:1132). Per maggiori ragguagli sulla dicotomia della città si rinvia a Rea, D., *Le due Napoli*, supplemento de *Il mattino*, Prismi, 1996 e a La Capria, R., *L’armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.

³⁹ Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:265.

⁴⁰ “Attraversata la città vecchia (il Ponte Alsina), ne superavo, a levante, la Collina, e poi, con un giro sempre più largo, che mi svelava strade, monasteri, giardini, scendevo a sud, verso il mare; e di qui, traballando per la stanchezza, me ne tornavo lungo le banchine del porto” (Ortese, A.M., *Il porto di Toledo*, in *Romanzi*, vol. I, a cura di Baldi, A.; Farnetti, M. e Secchieri, F., Milano, Adelphi, 2005, cit.:368).

⁴¹ Malaparte, C., *La pelle*, cit.:267.

eternamente, come venuzze dorate le congiungessero –, vi era un divario immenso, tale che pareva una invisibile muraglia di sole separasse le due città. E là vi era veramente, in genere, il sole, mentre qui nubi; là rosee facciate e giardini settecenteschi, mentre noi tuguri e, battute dalla pioggia e il vento, viscide pescherie.⁴²

La Toledo benestante è luminosa perché non gravata dalla mestizia che opprime l'animo e corrompe la morale di chi è costretto a una vita di rinunce, sacrifici e sofferenze. L'impatto con questa realtà di incoercibile dolore può sortire un effetto inaspettato in chi non vi è abituato, come succede a Ortese appena entrata nei Granili: “provai la tentazione di rinviare tutto ad un altro giorno. Era una tentazione violenta come una nausea di fronte a un'operazione chirurgica. [...] Ventate di odore acre, fatto soprattutto di latrina, giungevano continuamente fin sulla soglia, mescolate a quello più cupo dell'umidità. Pareva impossibile potersi inoltrare di dieci metri in quel tunnel, senza svenire”⁴³. Qualcosa di simile accade anche a Matilde Serao, che, attraversando il vico dei Cangiani, è talmente impressionata dalla disumanità circostante da desiderare di fuggire:

[...] ho vissuto dei lunghi minuti in questo vicolo nerastro, tutto disselciato, pieno di acque luride, pieno di una melma attaccaticcia, in questo vicolo talmente tetro che sembra una tomba, e, a un certo punto, sono stata presa dal delirio di fuggire, di fuggire, per non vedere più, per non udire più, per non avere più lo spettacolo della più amara delusione, nel mio cuore di napoletana, per non soffrire delle sconosciute sofferenze altrui, di niuno consolate, poiché quella gente vive e muore, laggiù, alle spalle dei superbi palazzi, ignota, obliata, disdegnata, disprezzata!⁴⁴

⁴² Ortese, A.M., *Il porto di Toledo*, cit.:461.

⁴³ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:76.

⁴⁴ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:111.

Ma mentre qui per Serao il malessere scaturisce ancora dal senso di impotenza e dall'ira che nutre verso chi, pur potendo intervenire, nega la realtà, in Ortese il ribrezzo è più profondo; per l'autrice de *Il silenzio della ragione* è il popolo stesso responsabile della sua decadenza in quanto preda di un'innata indolenza:

Si scopriva non esservi un popolo, al mondo, infelice come il napoletano, e infelice perché malato; si cercavano le cause di questa malattia, definivano i modi di questa infelicità, e smontando senz'altro il mito dell'allegria, e ravvisando in quelle esistenze, in quei canti, una convulsa desolazione, il lamento dell'uomo perduto nell'incanto e l'incoscienza della natura, dominato e succhiato continuamente da questa madre gelosa; incapace ormai di coordinare i propri pensieri, comandare ai nervi, e muovere un solo passo meno che barcollante; prendere viva parte alla storia dell'uomo, anziché esserne continuamente oppresso e umiliato; se ne indicavano le conseguenze e studiavano i sistemi per liberarlo da una schiavitù così grave.⁴⁵

Ne *La leggenda dell'avvenire* anche Serao intonava una requisitoria nei confronti dei concittadini:

Oggi la città è bella perché così Iddio la volle, mentre poco la vogliono così gli uomini. Ma quando nella morbida e indolente natura dell'uomo sarà entrata quella vivacità attiva ed operosa che non si perde in vuoto cicaleccio, in vaghe aspirazioni ed in sogni grandiosi; quando alla lenta coscienza che si addormenta volentieri nell'ammirazione sarà subentrata l'operosa coscienza che tenta vie migliori e di niuna s'appaga e cerca raggiungere l'alto scopo con ogni sforzo; quando alla fantasia che crea, alla mente che trova, alla intelligenza che indovina,

⁴⁵ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:112.

non rimarrà più disubbidiente ed inerte il braccio che opera; quando accanto all'artista che sogna sorgerà il popolo che intende, il borghese che pensa e l'aristocratico che sente: allora solamente la città sarà stupenda. [...] Ma la divina città che amiamo deve morire. [...] Deve morire. Morrà.⁴⁶

Domenico Rea, ricordando la Rivoluzione del 1799 (a cui fa allusione anche Ortese sin dal sibillino titolo del *reportage-pamphlet Il silenzio della ragione*, che a sua volta rimanda a una celebre acquaforte di Goya) ironizza amaramente scrivendo: “Quando qualcuno ha tentato la via della verità, per primi i napoletani si sono ribellati; e non vi si sono riconosciuti; mentre credevano di ritrovarsi nelle canzonette e in altre opere scritte, che hanno una prosa tanto vivace quando superficiale”⁴⁷. Ad alimentare questo involontario assopimento vi è anche l'innata attitudine alla superstizione, che spesso sfocia nell'idolatria e nella religiosità naturale e contro questa Ortese non si risparmia. Matilde Serao sintetizza ne *Gli altarini* la sopravvivenza delle credenze pagane:

Tutte le superstizioni sparse pel mondo sono raccolte in Napoli e ingrandite, moltiplicate. Noi crediamo tutti quanti alla *jettatura*. [...] I napoletani credono agli *spiriti*. Lo spirito familiare napoletano che circola in tutte le case è il *monaciello*, un bimbetto vestito di bianco, quando porta fortuna, vestito di rosso, quando porta sventura. [...] Il napoletano crede agli *spiriti*, che danno i numeri, crede agli *assistiti*: gli *assistiti* sono una razza di gente stranissima, alcuni in buona fede, alcuni scrocconi, che mangiano poco, bevono acqua, parlano per enigmi, digiunano prima di andare a letto e hanno le visioni. Vivono alle spalle dei giuocatori: non giuocano mai. [...] Il popolo napoletano, specialmente le donne, crede alla

⁴⁶ Serao, M., *Leggende napoletane. Libro d'immaginazione e di sogno*, Napoli, Libreria Economica, 1907:116.

⁴⁷ Rea, D., *Le due Napoli*, cit.:7.

stregoneria. La *fattura* trova apostoli ferventi: le *fattucchiere*, o streghe, abbondano. [...] In verità, dalla miseria profonda della sua vita reale, essa [la gente] non ha avuto altro conforto che nelle illusioni della propria fantasia: e altro rifugio che in Dio.⁴⁸

Merita una menzione *Il monaciello di Napoli*. Esistono diverse ipotesi sull'origine plurisecolare del mito del piccolo monaco, ma le somiglianze tra il racconto di Ortese e la versione riportata da Serao in *Leggende napoletane* (1881) ci induce a supporre che Anna Maria conoscesse questo testo: “Era lui che attirava l’aria mefitica nei quartieri bassi, che vi portava la febbre e la malsania; lui che, guardando nei pozzi, guastava e faceva imputridire l’acqua, lui che toccando i cani li faceva arrabbiare, lui che portava la mala fortuna nei negozi ed il caro del pane, lui che, spirito maligno, suggeriva al re nuovi balzelli”⁴⁹. La versione di Ortese è abbastanza laconica: “Fin dai primi anni della nostra vita ci eravamo abituate a considerarlo come un essere abbastanza cattivo, a cui la qualità di monaciello non faceva che peggiorare la fama”⁵⁰. Secondo una legge imperscrutabile i monacielli hanno l’obbligo di soggiornare per tutta la vita nella stessa casa, sorta di penati o angeli custodi: “questa borghesia [...] ha il suo folletto. [...] È il maligno folletto delle vecchie case di Napoli, è ‘o munaciello. [...] Un folletto che tormenta gli uomini come un bambino capriccioso, e li carezza, e li consola come un bambino ingenuo ed innocente”⁵¹. Anche Ortese ne attenua l’immagine demoniaca, tramutandola in una figura potenzialmente positiva, simile a un fratellino: “Essi erano nelle nostre culle fin dal nostro primo vagito, i cari monacielli, erano i primi a mangiare i confetti del battesimo, a guidare con teneri lazzi i nostri primi passi, a suscitare con scaltrezza diabolica i nostri primi litigi. Ma ci amavano, te lo

⁴⁸ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:35-38. Si ricordi la poesia ‘A *fattura*’ di Salvatore Di Giacomo.

⁴⁹ Serao, M., *Leggende napoletane*, cit.:71.

⁵⁰ Ortese, A.M., *Il monaciello di Napoli*, cit.:23-24.

⁵¹ Serao, M., *Leggende napoletane*, cit.:72 e 74.

posso assicurare”⁵². L’aspetto fisico è delineato con precisione: “immagina dei fanciulli sui tredici anni, piccoli di statura, col viso coperto di nerofumo e sul quale spiccavano, come ai mori di questo paese, due grandi occhi neri e la dentatura bianca. Immagina un mantellaccio nero, con un cappelluccio nero, a punta, da bandito [...] aggiungi a questo tutto quel complesso quasi miracoloso di smorfie, di gesti bizzarri, d’occhiate comiche o furibonde; quegli atteggiamenti di malinconia e di allegrezza o di sogno che assumevano improvvisamente”⁵³. Sembra qui nuovamente in filigrana il testo di Serao che definisce il monaciello: “un’anima ignota, grande e sofferente in un corpo bizzarramente piccolo, in un abito stranamente piccolo, in un abito stranamente simbolico; un’anima umana, dolente e rabbiosa; un’anima che ha un pianto e fa piangere; che ha sorriso e fa sorridere; un bimbo che gli uomini hanno torturato ed ucciso come un uomo”⁵⁴.

Ne *Il monaciello di Napoli* si incontra anche una figura professionale importante della città, quella del guantaio che ha sede a Chiaia, la quale ritornerà ne *Il cardillo addolorato* e in *Mistero doloroso*⁵⁵. L’attività dei guantai è uno dei fiori all’occhiello dell’economia napoletana, e molti testi ne ricordano in modo più o meno indiretto la diffusione. Ne *Il Paese di cuccagna* compare

⁵² Ortese, A.M., *Il monaciello di Napoli*, cit.:21.

⁵³ Ivi:22.

⁵⁴ Serao, M., *Leggende napoletane*, cit.:74. In *Vesuvio e pane* incontriamo il monaciello Coglietella, in quale però “non è più come i Monacelli di una volta che avevano tempo da perdere e tempo da far perdere ai cristiani. E perciò andavano in giro per le case di notte a far guai e dispetti e, a raro a raro, a dare qualche numero al lotto. Così si spagliavano le sedie, ti rovesciavano intere cristalliere, ti intrecciavano le code e le criniere dei cavalli che devono partire all’alba, ti spegnevano il lume o la candela allo studente o al lavorante che dovevano finire per la mattina lo studio o un lavoro” (Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:76).

⁵⁵ Il guantaio è una figura professionale che si è specializzata a Napoli nel corso dell’Ottocento, conquistando un nuovo mercato; alcuni quartieri, a partire dal rione Sanità, sono così diventati dei piccoli centri industriali, che davano lavoro a interi nuclei familiari. I guanti, prima di essere conclusi, richiedevano circa 25 passaggi di mano; questo paziente lavoro necessitava di un’abbondante manodopera specializzata, che portò alla creazione di una cerchia operativa ampia e organizzata di tagliatori, cucitori e ricamatori. In breve tempo i guanti napoletani divennero i più richiesti al mondo e furono esportati nel nord Europa e negli Stati Uniti.

Gaetano, tagliatore di guanti e, riferendosi della fabbrica che li produce, Serao la definisce un luogo “dove si può guadagnare il pane”⁵⁶. Ne *L'oro di Napoli* “Don Luigino era ‘squarcione’, ossia vanitoso e smargiasso, quanto era guantaio in via Guantai: da più generazioni e senza rimedio”⁵⁷. In *Vesuvio e pane* siamo introdotti in un basso “che teneva impegnate una donna e tre ragazze a cucire e a foderare guanti; la ‘maestra’ alla macchina da cucire, le giovani alle orlatrici”⁵⁸.

Il monaciello è ambientato nell’animato quartiere di Santa Lucia: “Le case di quei napoletani, se pure buie, erano ancora tanto felici: i piatti abbondanti, la musica buona, la virtù intatta, la fede semplice. I figli molti e sani”⁵⁹. Il racconto fa memoria dell’Eden perduto: “Mi pare di ricordarmi ancora l’estate di quei paesi: che luce, fanciullo mio, che ondate tiepide di vento! Che odore di mare! Al pomeriggio, sulle terrazze assolate, rosseggia la conserva di pomodoro in grandi piatti di porcellana bianca; verso sera, tra fronda e fronda, appaiono le stelle: ed ecco, al primo fresco escono le famiglie, e dalle strade profonde giungono suoni di mandolino, mentre per i vicoli pieni di panni e di fiori, su per gli strettissimi scalini, sale il popolo allegro. Oh quale paese beato, fanciullo mio”⁶⁰. Siamo pienamente nell’età aurea di Ortese, quella idealizzata del Settecento borbonico. In *Leggende napoletane* Serao dispiega davanti ai nostri occhi un paesaggio altrettanto felice: “Del popolo e pel popolo è il mare di Santa Lucia. È un mare azzurro-cupo, calmo e sicuro. Una numerosa e brulicante colonia di popolani vive su quella riva. [...] È un paesaggio acceso e vivace. [...] Di sera vi s’imbandiscono le cene napoletane. Suonatori ambulanti di violino, di chitarra, di flauto improvvisano concerti”⁶¹. Ancora nel *Il mare non bagna Napoli* Ortese non nega

⁵⁶ Serao, M., *Il paese di cuccagna*, Milano, Garzanti, 1981:23.

⁵⁷ Marotta, G., *L'oro di Napoli*, cit.:222.

⁵⁸ Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:274.

⁵⁹ Ortese, A.M., *Il monaciello di Napoli*, cit.:22.

⁶⁰ Ivi:28.

⁶¹ Serao, M., *Leggende napoletane*, cit.:23-24.

qualche apprezzamento alla città – si pensi alla rappresentazione di via Roma del primo racconto –, ma la quiete di un tempo è ormai un lontano ricordo; qui si incontrano “quei ragazzetti fra i cinque e i dieci anni, che commerciano in sorelle e tabacco con gli Americani. [...] Essi pavimentano, addirittura, con le loro grigie carni, la strada”⁶². Curzio Malaparte, parlando dei bambini, li definisce addirittura ‘terribili’: “son loro che obbligano le loro madri a venderli sul mercato pubblico. E sapete perché? Per far denaro, per poter mantenere le proprie amanti e far vita di lusso. [...] Voi non immaginate neanche a che punto di degradazione morale siano giunti i bambini [...]. Se le madri non vendessero i loro bambini, sapete cosa accadrebbe? Che i bambini, per far denaro, venderebbero le loro madri”⁶³. In *Fantasticherie* Ortese spiega come, dopo la liberazione, a Napoli siano sorti due opposti miti politici: l’Oriente, simbolo dell’egalitarismo, e l’Occidente, emblematicamente rappresentato dal denaro: “Qual è il Paese migliore? Tutto è meglio, se c’è denaro. Denaro, denaro, non si parla d’altro. Nelle chiese, grandi funzioni: funerali, e nozze e battesimi. E nelle piazze, discussioni, discussioni: chi vuole un capo, chi ne vuole un altro: ma ogni discussione finisce nelle trattorie caratteristiche. E chitarre e violini”⁶⁴. In *Corpo celeste*, ricordando il rientro a Napoli dopo la guerra, denuncia: “Perché io parlo dei poveri, dell’esercito dei poveri, che in nessuna città, come in questa, è mai stato più grande e ha sventolato più lacere bandiere. [...] Le loro migliori ambizioni erano tutte raccolte nella parola denaro. La città era un immenso, fitto, diabolico mercato dove si vendeva di tutto: le sigarette, il pane, le donne e, tristezza, l’infanzia dei figli. Tutto ciò perché non esisteva né l’idea né la possibilità di un autentico lavoro”⁶⁵. Domenico Rea riconosce come il popolo campano sia ingloriosamente noto per la sua bramosia del denaro: “Il Mayer aggiunge: ‘Il denaro è la grande leva che muove tutti i napoletani. Per il minimo servizio, per una semplice stesa di mano, chiedono denaro.

⁶² Ivi:153.

⁶³ Malaparte, C., *La pelle*, cit.:131.

⁶⁴ Ivi:255.

⁶⁵ Ortese, A.M., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997:75.

Per denaro ridono, saltano, ballano' [...]. Per denaro Andreuccio è truffato, per denaro una madre offre la figlia al Cellini e credo che per denaro i napoletani ascoltassero i canti di Nerone. Per noi resta il fatto che ovunque troviamo quattro righe su Napoli, prostituzione, furto, arrangiamento e compromesso sono i punti di forza⁶⁶. La seduzione esercitata dal denaro tesse la trama di *O Giovannino, o la morte* di Serao, che sappiamo essere testo noto a Ortese, la quale vi ha forse tratto spunto per *Oro a Forcella*, dove “gruppetti vari di povera gente”⁶⁷ fanno la coda agli sportelli del Monte dei Pegni. Qui si incontra “Antonietta De Liguoro, *zagrellara*, cioè merciaia”⁶⁸ che implora di poter impegnare una catena d'oro per pagare il viaggio del marito a Torino dove avrebbe raggiunto il figlio malato. Ma, a differenza dei personaggi di Serao, qui la donna è solo una vile turlupinatrice. La giornalista ne *Il ventre di Napoli* spiega: “Le agenzie private di pegni rappresentano l'usura organizzata in un modo legale. Queste agenzie non sono succursali del Monte di Pietà, che debbano conformarsi alle tariffe del grande istituto di misericordia; ma sono speculazioni debitamente autorizzate e viventi con i capitali proprii. Per lo più sono esercitate da donne, profondamente sottili nella loro volgarità, nella loro ignoranza, e vengono messe su con pochi capitali”⁶⁹. Bernari in *Vesuvio e Pane* traccia la sorte dei beni impegnati: “Ciascuno di quegli oggetti era stato acquistato anni prima proprio lì, nella bottega di Gioconda, per un regalo di nozze, per un battesimo o per un fidanzamento; ed era finito a pochi passi di lì, al Monte di Pietà. Pagato il debito, o l'avvocato che ha fatto uscire l'uomo dal carcere, il pegno rimane al Monte, più volte rinnovato, finché Gioconda non interviene comperando la cartella, e rimettendo l'oggetto in vetrina per le prossime nozze, per il prossimo battesimo, per il prossimo fidanzamento”⁷⁰.

⁶⁶ Rea, D., *Le due Napoli*, cit.:33 e 35-36.

⁶⁷ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:68.

⁶⁸ Ivi:69.

⁶⁹ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:60-61.

⁷⁰ Bernari, C., *Vesuvio e pane*, cit.:122.

Donna Gabriella di *O Giovannino, o la morte* è l’emblema della madre disinteressata al bene di Chiarina perché totalmente soggiogata dalla sua attività. L’usura è però solo la punta dell’iceberg di un morbo più inconsapevole e incoercibile: l’avidità, che distrugge anche le relazioni anche più strette⁷¹. Drammatica è la storia de *Il paese della cuccagna*, dove il marchese Cavalcanti, divenuto folle a causa del gioco del lotto, conduce alla morte Bianca, la sua unica figlia. In *Napoli milionaria* donn’Amelia Jovine trascura il marito e i figli per curare i propri affari. Angelina Finizio, di *Interno familiare*, per impedire un ipotetico tracollo dell’attività della figlia Anastasia, ricorre alla sua arte persuasiva e patetica per spegnere in lei qualsiasi desiderio che la distolga dal proprio lavoro. Zi’ Nunzia di *Un paio di occhiali*⁷² non perde occasione di rinfacciare le seimila lire spese per gli occhiali di Eugenia e la D’avanzo, proprietaria del basso dei Quaglia, stigmatizza l’acquisto delle lenti a fronte della necessità di pagare l’affitto. Non va dimenticata l’emblematica scena del funerale de *La città involontaria*, dove l’alterco tra una ragazza e sua madre si placa quando la giovane porge una banconota ai genitori. In *Di passaggio*, spetta alla Cugina Grande distruggere la coesione e il mutuo soccorso che è in atto tra Emilio e Zia Dolly, ricordando: “Lo sai che risparmi non ne abbiamo’. Non era vero, perché Cugina Grande almeno qualche milione in banca lo doveva avere: denaro ne aveva risparmiato, nella sua vita priva di amore”⁷³. Molte di queste avide signore sono delle attempate zitelle, frustrate dalla loro umiliante condizione. Parlando della donna napoletana Domenico Rea spiega: “Essa ha una folle paura di restar zitella, condizione sociale che la butterebbe allo sbaraglio se non di altri e sempre nuovi uomini, del fratello sposato o della sorella maritata, del cognato e della cognata, una condizione che la costringerebbe a seccare come una pianta malata. E però, combattuta dalla sua ardente carne, si concede

⁷¹ Ne *Il cardillo addolorato* la sarta Olinda Benincasa spiega ad Albert che a Napoli “ci togliamo i panni addosso l’uno con l’altro... perché non pensiamo alle conseguenze... anzi, perché non pensiamo mai a niente” (Ortese, A.M., *Il cardillo addolorato*, cit.:284).

⁷² Ortese, parlando di *O Giovannino, o la morte*, ha affermato: “Ho scritto *Un paio di occhiali* sull’onda dell’ammirazione” (Clerici, L., *Apparizione e visione*, cit.:248).

⁷³ Ortese, A.M., *Angelici dolori e altri racconti*, cit.:211.

qual tanto che basta a lasciarle intatto il cosiddetto onore. Napoli è una drammatica, tragica terra di vergini cinquantenni⁷⁴. Anastasia Finizio è l'emblema della femminilità sacrificata: "Solo pochi minuti prima tutto era indifferenza e pace, freddezza e rassegnazione nel suo animo di donna giunta alla soglia dei quarant'anni dopo aver perduto, quasi senza accorgersene, ogni speranza di un bene personale, ed essersi adattata piuttosto facilmente a una vita da uomo, tutta responsabilità, contabilità, lavoro"⁷⁵. Proprio per questo zia Nana sortisce in lei l'impressione di un 'mostriciattolo': "Questa donna, sorella maggiore di sua madre, dopo una gioventù inerte e piena di cose futili, in attesa continua di marito, poco alla volta, come succedeva tra le donne della piccola borghesia, aveva dovuto rassegnarsi a una vita servile e silenziosa in casa della sorella maritata. E cresci questo bambino, e cresci quell'altro, per occupazioni e pensieri personali non c'era stato più tempo"⁷⁶. Come spiega Serao, la paura del nubilato è all'origine anche di credenze che sfociano nel profano:

Per avere marito bisogna fare la novena a San Giovanni, nove sere, a mezzanotte, fuori un balcone, e pregare con certe antifone speciali. Se si ha questo coraggio, alla nona sera si vede una trave di fuoco attraversare il cielo, sopra vi danza Salomè, la ballerina maledetta: la voce che si ode, subito dopo, pronuncia il nome del marito. Anche San Pasquale è protettore delle ragazze da marito e bisogna dirgli per nove sere l'antifona: O beato San Pasquale – mandami un marito – bello, rosso, colorito – come voi tale e quale – o beato San Pasquale!⁷⁷

⁷⁴ Rea, D. *Le due Napoli*, cit.:14.

⁷⁵ Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli*, cit.:35.

⁷⁶ Ivi:44. In *O Giovannino, o la morte* incontriamo donna Elisabetta Manetta, "buona donna che si era maritata assai tardi, a quarantacinque anni, e che aveva conservato un viso delicato ma ingiallito di zitella matura" (Serao, M., *All'erta, sentinella!*, Milano, Treves, 1889:340).

⁷⁷ Serao, M., *Il ventre di Napoli*, cit.:34.

Non è forse causale quindi che ne *Il cardillo addolorato* l'indifferenza di Elmina per la vita coniugale venga inserita come spia per indicare l'ingresso in una trama fantastica.

L'indagine potrebbe continuare, ma ci basti questo campionario significativo. Che dimostra, crediamo, le affinità tra i testi presi in considerazione, con scelte lessicali comuni che attingono a un medesimo paesaggio e a un medesimo folclore. Anche quando Ortese ritrae quel mondo con l'originalità che le è propria non è mai totalmente svincolata dalla tradizione che l'ha preceduta e affiancata: nonostante l'autrice abbia cercato di respingere Napoli nel passato, c'è moltissimo della giovinezza che rimane nella sua immaginazione letteraria. Questo rapporto di odio-amore diventa il serbatoio da cui la scrittrice attinge per alimentare il proprio genio creativo: quel doloroso nodo di arte e vita la lega per sempre alla sua patria ideale.

Bibliografia

Testimonianze letterarie

- | | | |
|----------------|------|--|
| Bernari, C. | 1952 | <i>Vesuvio e pane</i> . Vallecchi, Firenze. |
| — | 1996 | <i>Bibbia napoletana</i> . Roma, Newton & Compton Editori. |
| De Filippo, E. | 1979 | <i>I capolavori di Eduardo</i> . Torino, Einaudi. |
| Di Giacomo, S. | 1990 | <i>Poesie e prose</i> . A cura di Croce, E. e Orsini, L. Milano, I Meridiani. |
| D'Orta, M. | 2004 | <i>Nero napoletano: viaggio tra i misteri e le leggende di Napoli</i> . Venezia, Marsilio. |
| La Capria, R. | 2003 | <i>Opere</i> . Milano, I Meridiani. |
| Malaparte, C. | 2010 | <i>La pelle</i> . Milano, Adelphi. |
| Marotta, G. | 1986 | <i>L'oro di Napoli</i> . Rizzoli, Milano. |

- Ortese, A.M. 1951 *Un paio d'occhiali*, in "Il Mondo", III, 27, 7 luglio:9-10.
- 1951 *La plebe regina*, in "Il Mondo", III, 40, 6 ottobre:5.
- 1952 *La città involontaria*, in "Il Mondo", IV, 2, 12 gennaio:5.
- 1952 *L'orrore di vivere*, in "Il Mondo", IV, 3, 19 gennaio:9-10.
- 1952 *I megafoni del viceré*, in "Il Mondo", IV, 22, 31 maggio:4.
- 1958 *La strada per Tipperery*, in "Il Mondo", X, 50, 16 dicembre:11-12.
- 1994 *Il mare non bagna Napoli*. Milano, Adelphi.
- 1997 *Corpo celeste*. Milano, Adelphi.
- 2000 *L'infanta sepolta*. A cura di Farnetti, M. Milano, Adelphi.
- 2001 *Il Monaciello di Napoli*. Milano, Adelphi.
- 2005 *Il porto di Toledo*, in *Romanzi*, vol. I. A cura di Baldi, A.; Farnetti, M. e Secchieri, F. Milano, Adelphi.
- 2005 *Il cardillo addolorato*, in *Romanzi*, vol. II. A cura di Baldi, A.; Farnetti, M. e Secchieri, F. Milano, Adelphi.
- 2006 *Angelici dolori e altri racconti*. A cura di Clerici, L. Milano, Adelphi.

- 2010 *Mistero doloroso*. A cura di Farnetti, M. Milano, Adelphi.
- 2011 *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*. Milano, Archinto.
- Rea, D. 1995 *Spaccanapoli*. Milano, Rusconi Libri.
- 1996 *Le due Napoli*, supplemento a “Il mattino”, Prismi.
- Serao, M. 1889 *All’erta, sentinella!* Milano, Treves.
- 1907 *Leggende napoletane, Libro di immaginazione e di sogno*. Napoli, Libreria Economica.
- 1981 *Il paese di cuccagna*. Milano, Garzanti.
- 1996 *Il ventre di Napoli*. Napoli, Perrella.

Bibliografia critica

- Baldi, A. 2000 *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in “Italice”, 1 aprile, vol. 77 (1): 81-104.
- 2003 *Storie di ordinaria agonia: i racconti napoletani di Anna Maria Ortese*, in “Narrativa”, 24:55-83.

- | | | |
|-----------------|------|--|
| Bernard, D. | n.d. | <i>Letteratura e politica a Napoli nella modernità: Matilde Serao e Anna Maria Ortese.</i> http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bernard%20Daniela.pdf |
| Borri, G. | 1998 | <i>Invito alla lettura di Anna Maria Ortese.</i> Milano, Mursia. |
| Clerici, L. | 1994 | <i>Il dolore bagna Napoli.</i> In “l’Unità”, 16 maggio. |
| — | 2002 | <i>Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese.</i> Milano, Mondadori. |
| Contarini, S. | n.d. | <i>Tra cecità e visione. Come leggere Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese.</i> http://chroniquesitaliennes.univparis3.fr/PDF/Web5/Contarini.pdf |
| — | 1989 | <i>Napoli.</i> In Asor Rosa, A., “Letteratura italiana”, 7°, vol. 3, <i>Storia e geografia. L’età contemporanea.</i> Torino, Einaudi |
| De Luca, E. | 1953 | <i>Cara Ortese, questa non è Napoli,</i> in “l’Unità”, 22 luglio. |
| D’Eramo, L. | 1976 | <i>L’Ortese a Toledo,</i> in “Nuovi Argomenti”, gennaio-marzo: 176-184. |
| Di Biasi, A. | 1978 | <i>L’altra Napoli.</i> In Ortese, A.M., <i>Il porto di Toledo.</i> Napoli, Società editrice napoletana. |
| Di Costanzo, G. | 2011 | <i>Anna Maria Ortese, la realtà della vita irreal.</i> In Ortese, A.M., <i>Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas,</i> Milano, Archinto. |

- Giammettei, E. n.d. *Il grande romanzo di Napoli e la letteratura contemporanea.* <http://www.rivistaorigine.it/critica-letteraria/napoli-emmagiammettei/>
- Farnetti, M. 1998 *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori.
- Ferrone, G. 1993 *Il mare di Napoli*, in “l’Unità”, 19 luglio.
- Galasso, G. 1987 *Napoli*, Roma, Laterza.
- Ghezzi, F.M. 2003 *Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città*, in “Narrativa”, 24:85-104.
- Iannaccone, G. 2002 *Anna Maria Ortese: il “Monaciello” e la nostalgia del perduto*, in “Critica letteraria”, 1:109-121.
- La Capria, R. 1994 *L’occhio di Napoli*, Milano, Mondadori: 111-112.
- Marzano, P. n.d. *Il male che coglie Napoli: nomi, luoghi e personaggi in Anna Maria Ortese*, <http://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/viewFile/486/428>
- Ramondino, F. e Müller, A.F. 1992 *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi.
- Rea, D. 1949 *L’antica brama*, in “Il Mondo”, I, 20, 2 luglio:6.
- 1954 *I granili numero 2*, in “Il Mondo”, VI, 28, 13 luglio:4.

- Seno Reed, C. 2002 *Anna Maria Ortese: Un paio di occhiali e Interno familiare. Diversi tipi di estraniamento.* In "Rassegna europea di letteratura italiana":131-142.
- Vittorini, E. 1953 *Introduzione in Il mare non bagna Napoli,* Torino, Einaudi.

THE CINEMA OF FEDERICO FELLINI AND 8½

ROBERT J. CARDULLO

(University of Kurdistan-Hewlêr, Erbil, Iraq)

Sommario

L'articolo ripercorre i grandi temi del cinema di Federico Fellini alla luce della sua biografia: nel nodo tra arte e vita, l'autore vede i segni di un rapido superamento delle strettoie del neorealismo, da cui il regista era partito, e un approdo ai grandi temi di un'immaginazione, qui definita 'neo-romantica', che si muove tra sogno e realtà, tragedia e commedia. In questa prospettiva 8½ rappresenta, attraverso la figura dell'alter ego Guido, una vera e propria summa delle ossessioni del regista riminese, un gioco di specchi in cui la ricerca dell'identità e l'aspirazione alla libertà sono fatalmente frustrate.

Keywords: Fellini – biografia – immaginazione

Fellini and Life

I was going to begin this essay with some facts about Federico Fellini's life. But any such account, I quickly realised, must be approximate. For Fellini enjoyed obfuscation, and his own recollections about his past varied according to whim. Indeed, his enemies often labelled him a *bugiardo*, a big liar; and his wife, Giulietta Masina, herself said that Federico blushed only when he told the truth. Yet his many friends generally discerned in him a rare sincerity. Both qualities – the obfuscatory or evasive, the sincere or revelatory – course through Fellini's interviews, and these qualities are not unrelated to the intermingling in his films themselves of fantasy and verity, reality and illusion. "You could call hallucination a deeper reality," Fellini once told the interviewer Dan Yakir. "In any event, I see no line between the imaginary and the actual" (35).

Fellini even said to the novelist Alberto Moravia that he had tried to eliminate the idea of history from his *Satyricon* (*Fellini Satyricon*, 1969), "the idea that the ancient world *really* existed. [...] I

used an iconography that has the allusiveness and intangibility of dreams.” In reply to the next, logical question, the director said that his movie dream of Petronius was a dream dreamed by himself, and then Moravia asked, “I wonder why you dreamt such a dream.” Fellini replied: “The movies wanted me to” (168). Exactly, just as his alter ego Guido in *8½ (Otto e mezzo, 1963)* was begging the movies to command a dream from *him*.

Fellini’s reply to Moravia’s question contains all the truth and fakery and truth about fakery that have made Fellini, the artist and the man, one of the most appealing of modern film figures – one who, in his simultaneous dealing with truth-tellers and pretenders, realists and dreamers, reprised the two distinctive directions in which, from the beginning, the cinema itself had developed. Fellini’s own life in art was spent in the service of both reality and non-reality largely because he knew, as one of the few film masters who also understood theatricality (perhaps since his own self was so histrionic), that theatre without artifice is a fake ideal and a naïf’s idea of the truth.

To the life itself: this much is known with certainty, or a degree of certainty, about Fellini’s early existence. He was born in 1920 in Rimini, a small town on Italy’s Adriatic coast. (The seaside would turn out to be important in many of his pictures.) For several years he attended a boarding school, run by Catholic priests, at Fano — also on the Adriatic. During those school years, at the age of seven or eight, Federico ran away to follow a travelling circus until his truancy was discovered and he was returned (after one night? within several days?) to his parents. This incident seems to have left an indelible impression on Fellini’s mind, for, even as priests, together with nuns, were to find their ritualistic place in many of his films, so too did the circus become for him a source of inspiration for his work as a movie director.

During his last year in Rimini – 1937 – which was also his last year of high school, Fellini and several of his friends were frequent truants, leading the idle, empty (but fantasy-filled) street life he was later to depict so vividly in *The Bulllocks (I vitelloni, 1953)*. Like Moraldo in this film, Fellini escaped from the hopeless limbo of Rimini shortly thereafter, making his way to Florence, where he worked as an illustrator for a comic-strip story magazine. This

experience itself would provide the background for his movie *The White Sheik* (*Lo sceicco bianco*, 1952), which chronicles a provincial bride's misadventures in Rome with the man of her dreams – not her new husband, but instead a star of the *fumetti* (enormously popular magazines telling romantic stories in photo-strip form). After six months or so, Fellini moved on again, to Rome, where he drew cartoons and caricatures for the satirical publication *Marc' Aurelio*, in addition to becoming one of the writers for a radio serial based on this magazine's most popular feature story ("Cico and Pallina," Italy's answer to Dagwood and Blondie).

Soon tiring of this work, Fellini joined his friend, the music-hall comedian (and later character actor in films) Aldo Fabrizi, on a 1939 odyssey across Italy with a vaudeville troupe for which he performed a variety of duties, such as sketch artist, wardrobe master, scenery painter, travelling secretary, and bit player. Years later, Fellini would tell Tay Garnett that this was

perhaps the most important year of my life. [...] I was overwhelmed by the variety of the country's physical landscape and, too, by the variety of its human landscape. It was the kind of experience that few young men are fortunate enough to have – a chance to discover character of one's country and, at the same time, to discover one's own identity. (72)

Back in Rome by the early 1940s, he began not only a new career as a gag writer for comic movies, but also his courtship of the young actress Giulietta Masina. Her distinctive personality – puckish, vulnerable, yet resilient – clearly fired Fellini's imagination, and together they were to forge a unique alliance in the Italian cinema of their time: one on which he commented in a number of interviews.

Life and Art

By the end of the war, Fellini was married to Masina and working as a co-scenarist and assistant director for the leading neorealist filmmaker, Roberto Rossellini, on such pictures as *Rome, Open City*

(*Roma città aperta*, 1945) and *Paisan* (*Paisà*, 1946). Following several assignments in the late 1940s as a co-screenwriter or assistant director for Pietro Germi and Alberto Lattuada, Fellini took his first stab at directing with *Variety Lights* (*Luci del varietà*, 1951), a collaborative effort with Lattuada from Fellini's original story about a troupe of actors not unlike the vaudevillians with whom he had travelled the country a little over a decade before. Then he made five feature films on his own, all of which show two dominant influences: the neorealist Rossellini and the re-imagined materials of Fellini's life.

These earlier films are the ones that have by far the closest relation in Fellini to the Second World War – in style, not in subject. Neorealism was a stylistic response to the war, and his early films are his response to that response. A biographical fact, as well as an aesthetic atmosphere, may be involved. Fellini was not caught up in the war. Since he was born in 1920, he was of age for military service, but, with some ingenuity, he found medical reasons to avoid the draft – whether because he was anti-fascist or non-fascist, as has been conjectured, or simply out of self-preservation. We can't say or judge. But we can hazard that his first group of films, largely concerned with people struggling to survive, was a kind of indirect acknowledgment of the sufferings brought on by the war; and may have been seen by him as a sort of expiation.

His realist's compassion for the exploited of post-war Italy is on display in both *The Swindle* (*Il bidone*, 1955) and *The Nights of Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957). Fellini's long-standing romance with the circus and the theatre appears not only in *Variety Lights* but also in *The Road* (*La strada*, 1954); as already noted, his impatience with small-town life can be found in *I vitelloni*, his comic-strip experience in *The White Sheik*. In this phase of his career, Fellini was, above all, an observer, constructing his films through juxtaposition: that is, through setting details of reconstructed reality side by side to point up a common denominator, or (more often) to expose the ironic relationship between unlike things. This method of construction is the one associated with neorealism, which Fellini himself defined in an interview with Charles Thomas Samuels as “the opposite of

manufactured effects, of the laws of dramaturgy, spectacle, and even of cinematography” (126).

Continually awaiting an answer to, or a satisfaction of, their deepest needs – as they would get it in a conventional plot or entertainment – Fellini’s characters are nonetheless always disappointed; what we see of them may literally cease at film’s end, but in fact they never reach their final destination. Essential stasis is thus crucial to Fellini’s world. Conventional dramaturgy, by contrast, exalts the will: characters want something; they reach out for it; and they get it or don’t get it. Sometimes they fail, or succeed, because of circumstances; sometimes they do so because of another character. Whatever the case, their fate becomes established in a conflict that peaks in a climax, after which there is a denouement. But such strategies Fellini either rejects or transforms. Like other directors who wish to wean the cinema from its addiction to popular fiction and melodrama, he tries to inject the bracing truth that, from start to finish, life isn’t very dramatic after all.

Among the neorealists, it’s true, episodic structure and open endings are also fundamental strategies. Yet the scenarios of Cesare Zavattini don’t avoid narrative causality and suspense; and, although Olmi’s characters seem to wander in and out of unconnected experiences, they too eventually reach a turning point, so that in retrospect their wanderings appear to conform to a dramatic pattern. At his most characteristic, Fellini eliminates such remnants of conventional dramaturgy. Scenes are related in his films, not by causality or in order to create a crisis, but as illustrations of a state of being. At his best, Fellini shows us people in several versions of hopefulness, which, because it is unchanging and unassuageable, can achieve only the resolution of the *spectator’s* understanding.

This constancy, rather than any outer achievement or inner alteration, is Fellini’s typical subject; and he wants us to find it both deplorable and marvellous. Not simply for defying dramaturgical artifice or for showing that perception shapes experience does Fellini deserve to be credited with having deepened cinematic realism, however. His films are especially realistic in precluding unequivocal judgment. Life, Fellini intimates, is not dramatic but repetitious, not external but mediated by the imagination, and neither to be admired

nor despised. And not wanting his audience to be partisan, he must simultaneously put us outside his characters to show their errors and inside them so that we do not dismiss them as fools. This double exposure, if you will – a subjective view laid over the objective – is the Fellinian touch that first signals the presence of a personal and incisive refinement of realism.

What further distinguishes Fellini from the neorealists is an insistence on the primary force of human imagination. His characters aren't solely motivated by externals – the theft of a bicycle, social indifference, child abandonment or neglect – as Vittorio De Sica's were. Nor, like Ermanno Olmi, does Fellini invert neorealism by studying only the human accommodation to such external circumstances. Instead, he denies the pure externality of events, choosing instead to show what he has repeatedly avowed in interviews: that reality and imagination interpenetrate. Thus Fellini's characters never face a fact without dressing it up: if, as in *I vitelloni*, they are in an empty piazza during the small hours of the night, they actively deny the implication that all human activities must pause; if, as in *The Nights of Cabiria*, they are stepping in place on a treadmill, they are nonetheless always on parade, decked out and boisterous.

The Realist and the Romantic

It is, in fact, this “force of human imagination,” as I have described it, that unites what many commentators otherwise consider the two halves of Fellini's career: the quasi-realist and the baroque-bordering-on-rococo. The second half begins with his first big international success, *The Sweet Life* (*La dolce vita*, 1960), where, for the first time, his subject was upper-class, well-to-do Italy – the problems in lives of *luxe* and leisure – and Fellini's treatment of this subject was much more symbolic in method, as well as much more elegant in manner. Maturity and self-confidence had much to do with the change, of course, but so did his upward social mobility. Success had come to Fellini; and with success had come that perk so important to serious artists who succeed – the chance to see that success is hollow.

To be sure, he is still the observer here: through the eyes of Marcello the journalist (Fellini's original ambition when he arrived in

Rome), who, like Moraldo from the *vitelloni* quintet, left his hometown to seek a glorious future in the eternal city. But now the film director is like a gifted rube reporter of naughty High Life, for *La dolce vita* moves away from his early experience, out of which he had been creating, into a new social environment where he can only watch – and never actively participate or assimilate. (Consequently, the most authentic moment in the film is the visit of Marcello's father, who brings to the Italian capital the touch of the small town in which his son grew up.)

La dolce vita, then, can be called a transitional work that will be followed by, and has some connection to, Fellini's masterpiece, *8½*. The director himself intimated as much when he told Derek Prouse,

I had a vague idea of *8½* even before *La dolce vita*: to try to show the dimensions of a man on all his different levels, intermingling his past, his dreams, and his memories, his physical and mental turmoil – all without chronology but giving the impression that man is a universe unto himself. But I couldn't resolve it and so made *La dolce vita* instead. (338)

One gets the feeling that, like Guido's artistic crisis in *8½*, Marcello's mounting spiritual crisis, which links the film's disparate incidents, might well have become Fellini's own had he allowed himself, as does his protagonist, to surrender to the frenzied Roman life around him.

After a three-year silence, Fellini made that picture about a protagonist whose crisis had become his own: *8½*, whose movie director can't settle on a subject for his next film. (Thus, in the seven years after 1956, he made only two features, having made six in his first six years.) The screenplay was written by Fellini and three collaborators, but, quite clearly, the job of these co-scenarists was to help Fellini put on paper some material from his innermost self, a script from which he could make a cinematic journey alone. The result was the film world's best work about an artist's desperation as an artist, a quasi-confessional comedy-cum-drama about the torment of the modern artist who is bursting with talent but can find nothing

on which to expend it. The result was also the revelation that Fellini was the epitome of the romantic, not the realistic, artist. Observation and synthesis were not really his mode: it had to have happened to *him* before he could transmute it into art.

It was around the mid-to-late eighteenth century that the subject matter of art became the maker himself, that the work ceased to be regarded as primarily a reflection of nature, actual or improved. The mirror held up to nature became transparent, as it were, and yielded insights into the mind and heart of the artist himself, into the artist's emotions, intuitions, and imagination. It was the authenticity and sincerity of the pursuit of inner goals that mattered. This is most evident in the aesthetics of romanticism, where the notion of eternal models, a Platonic vision of ideal beauty, which the artist seeks to convey, however imperfectly – on canvas, on the page, in sound, or later on the screen – is replaced by a passionate belief in spiritual freedom, in individual creativity. Instead of holding a mirror up to nature, the painter, the poet, the composer, and, yes, the filmmaker invents; instead of imitating (the doctrine of mimesis), they create not merely the means but also the goals that they pursue. These goals represent the self-expression of the artist's own unique, inner vision, to set aside which in response to the demands of some "external" voice – church, state, public opinion, family friends, arbiters of taste – is an act of betrayal of what alone justifies the artist's existence for those who are in any sense creative.

In sum, romanticism embodied, according to Isaiah Berlin, "a new and restless spirit, seeking violently to burst through old and cramping forms, a nervous preoccupation with perpetually changing inner states of consciousness, a longing for the unbounded and the indefinable, for perpetual movement and change, an effort to return to the forgotten sources of life, a passionate effort at self-assertion both individual and collective, a search after means of expressing an unappeasable yearning for unattainable goals" (92). Such a mode has long survived the formal romantic era, has survived realism and naturalism, has in fact become intensified in our own self-regarding twentieth and twenty-first centuries. Many films exemplify romanticism in the most serious sense – the artist as pilgrim, as both warrior and battlefield – but none more thoroughly than Fellini's *8½*.

Now the self-as-subject process of art-making is a ravenously gluttonous one and can – from time to time or even permanently – exhaust the artist, as it did Fellini. But some artists feel truthful only when they deny synthesis and deal solely with themselves. And through Fellini's career we can see this autobiographical impulse growing. As he relied more and more on his inner travails, less and less on what he had seen and could invent out of it, two things happened: the periods between his films grew longer, and Fellini's style – ornate, extravagant, flamboyant, grotesque, bizarre – became an increasingly prominent part of his work. *8½* is his first complete acceptance of the “new” Fellini, whose subject is himself and whose art lies in the transformation of self-knowledge through cinematic style.

The operative term here is “transformation,” since I do not mean to characterise Fellini's use of romantic self-exploration as narcissistic or solipsistic. Indeed, a man who sees himself as a performer, which Fellini does on film as in conversation – who sees that the best of himself is in the theatricalisation of that self – may in our day be closer to authenticity than those who delude themselves into believing that they are not self-conscious. This leads me to the most significant aspect of *8½*, the aspect that individuates Fellini's use of romantic self-exploration. This film about a man's need to make a film ends up as, in effect, the very film that the man is going to make (an opus number like *8½* being the perfect working title for a film whose subject – indeed, it's very making – is in question). The artistic scion that this ambivalence suggests is, of course, Pirandello, especially *Six Characters in Search of an Author* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921). Here, too, there are characters that have appeared to an author and can be dealt with only by being theatricalised, *performed*. Pirandello's people were imagined, Fellini's remembered or relived, but their needs are the same: self-actualisation by any other name.

Juliet of the Spirits (*Giulietta degli spiriti*, 1965) is the second manifestation of this new Fellini, or Fellini, Part Two. Like *8½*, it explores an interior landscape, but this time of a woman, played by Giulietta Masina. This was Fellini's first use of colour – a medium that, as he indicates in several of his interviews, he had previously scorned – and *Juliet of the Spirits* was also the last film of his to win

nearly unanimous critical approval or popular success until *I Remember (Amarcord)* in 1973. The reasons are not hard to locate, for, visually dazzling and indirectly autobiographical as *Juliet of the Spirits* may be, it has no coherent plot. Fellini himself agreed when he told Lillian Ross in a *New Yorker* profile that

the story of this film is nothing. There *is* no story. [...] Movies now have gone past the phase of prose narrative and are coming nearer and nearer to poetry. I am trying to free my work from certain constrictions – a story with a beginning, a development, and ending. It should be more like a poem, with metre and cadence. (64)

A *romantic* poem, one might add. The trouble with such poetry, in Fellini's case, is that the farther removed it became from his own past, his own self, the lesser it became – to the point that, in the manner of opera before the twentieth century, the story is a mere scaffolding for stylistic display or visual fireworks. Certainly this was the problem that afflicted *Satyricon* and *Casanova (Il Casanova di Federico Fellini, 1976)*, as well as, to a lesser extent, *Orchestra Rehearsal (Prova d'orchestra, 1979)*, *City of Women (La città delle donne, 1980)*, *And the Ship Sails On (E la nave va, 1983)*, and *Ginger and Fred (Ginger e Fred, 1985)*: all of them films that, to one degree or another, depend for their being entirely on the way they are made, on their look, apart from any depiction of character or accretion of drama (more on which later).

The Romantic and the Decadent

So desperate was Fellini to return to his senses, or his self, during this period that he made two quasi-documentaries in an effort to anchor himself in some kind of reality at the same time as he tried to confront the ghosts of his youth: the circus and clowning in the case of *The Clowns (I clowns, 1970)*; the Italian capital in the instance of *Roma (Fellini's Roma, 1972)*, what the city meant to him as a provincial youth, how it seemed when he arrived, and what he thought of it at middle age. On camera in *The Clowns*, Fellini even thematically

connected these two films by calling the circus, like the city and even like the cinema itself, “an old whore who knows how to give many kinds of pleasure” – and who, like women in general, represented to him not only myth and mystery but also the thirst for knowledge and the search for one’s own identity.

The pleasure in *The Clowns*, for one, consists at least in part in the recognition of familiar Fellini hallmarks apart from, say, the appearance of the earth-mother whore in several pictures and the use of silent openings (as in *8½*) as well as abrupt endings (like the freeze frame at the end of *I vitelloni*). First, the lighting – theatrical as ever. Often a character is first seen with his face completely shadowed before he “enters,” in a kind of visual summary of Fellini’s own theatrical personality (which enjoyed attention at the same time that, as the interviews of Fellini-the-artist make clear, it wanted to guard its privacy). Then there is Fellini’s relating of the human face to Daumier-like caricature, as when, after the boy Federico sees his first circus, he perceives how many of his fellow townsmen look like clowns.

And in *The Clowns*, as always, there is Fellini’s eye for deep composition – a mind-screen of the imagination, as it were. One example: after some schoolboys departing on a train insult a stationmaster in Fellini’s hometown, the pompous little official begins jumping up and down with rage. In a shot down the platform, as the train pulls away, Fellini shows us not only the hopping-mad midget in the foreground but also, in various planes in the background, several fat men doubling up with laughter. The sanctification of memory touches this wonderful shot – wonderful in part because the fat “pots,” made to seem fatter by their multiplication and their doubling up, are calling the diminutive “kettle” black – in the sense that it is silent: the sound under the shot is the narrator’s voice, accompanied by music.

The search in *The Clowns* and *Roma* for his own identity, as Fellini put it, led to his temporary recovery from our age’s gravest disease for artists: the inability to synthesise new subject matter out of experience, the shattering of creative confidence by the immensity of modern consciousness. As other artists have done in other arts, Fellini finally faced matters that had been haunting him all his adult life,

nagging to get into his work, and he gave them a whole film in *Amarcord* – “whole” because his total surrender to the ghosts of his past provided him the best chance to use his supreme (and supremely unique) visual style since the monumental *8½*. *Amarcord* – a word that, in the dialect of Fellini’s native Rimini, means “I remember” – is rich with memory, desire for memory, memory of desire; and the director never exhibited better than he does here his startling eye for the quintessentially right face, his maestro’s ability to build and develop and finish sequences like music, his firm conviction that life is more lifelike when you touch it up a bit.

In *Amarcord*, Fellini remembered 1930s Rimini so feelingly and so well that, like all memoirs made with good art, we possess it at once. It becomes our past, too. Many of us will recognise how the people in such a town become characters in an integrated drama being performed for one’s self when young, and how, for everyone, the figures of the past, pleasant and unpleasant, become rarefied through the years into talismans. In any event, the viewer recognises the fundamental verity of the film: that memory is the only place toward which life heads certainly. And he or she recognises a secondary verity as well: that, in transferring the recesses of recall to the screen with the knowledge that his past was no longer verifiable fact, it was an all-obsessing dream, Fellini established anew the primal commonwealth of cinema and dream, movies and memory, psychic exploration and filmic fabrication. As Fellini himself put the matter in a comment to his long-time assistant Eugene Walker, “Think what a bale of memories and associations we all carry about with us. It’s like seeing a dozen films simultaneously!” (Prouse, 341).

That last exclamation should give the reader some idea of Fellini’s sense of humour, evident (as one might guess) not only in his interviews but also in his films. Indeed, what distinguishes him from other directors of his eminence is precisely his humour. Bergman proved his short supply of it in his few comedies. Antonioni rarely even attempted to be funny. And Kurosawa had humorous touches but they were almost always grim, not high-spirited. Fellini alone of this group looked on the world’s woes, on human travail, with a mischievous eye. Comedy, of course, is by no means automatically synonymous with shallowness, something the filmmaker proved in

8½, which was a cascade of bitter, funny, scintillating, sometimes deeply probing jokes on himself: for the silliness of his situation, of his century, of the plight of art, and for the absurdity of ever having been born.

Interview (Intervista, 1987) – Fellini’s penultimate picture – has the context of 8½ without its centre. The framework is a visit to Cinecittà, the large film-studio complex outside Rome, by some Japanese television people who have come to interview Fellini as he prepares a picture based on Kafka’s 1927 novel *Amerika* (a film that the director had at one time actually contemplated making). *Intervista* was thus yet another pseudo-documentary, like *The Clowns* and *Roma*, which proved how desperate Fellini was to find a film subject, a subject to film other than (literally) himself – how much in fact he had become, in a reversal of the Pirandellian scheme, an author in search of sundry characters. Fellini himself put a bold face on the picture when he described it to as “the ultimate result of my way of making cinema: where there is no longer a story or a script, only the feeling, precisely, of being inside a kind of creativity that refuses every preconceived order” (Cardullo, xvi). Nevertheless, this affectionate divertissement, which characteristically balances illusion and reality, can be seen as a self-homage from an artist who had earned the right.

Even as Fellini appeared as himself in *Intervista*, so too did Anita Ekberg, who had acted years before in *La dolce vita*. And her presence raises the subject of Fellini’s view of women, here and elsewhere in his *oeuvre* – particularly in light of his famous comment to Gideon Bachmann in late 1980 that “the cinema [is] a woman,” that “going to the cinema is like returning to the womb; you sit there, still and meditative in the darkness, waiting for life to appear on the screen” (7). Fellini’s view of women was never as empathetic as that of Antonioni, whose moral protagonists were often females. And even when Fellini used a female protagonist, as in *La strada*, *The Nights of Cabiria*, and *Juliet of the Spirits*, she was a woman who accepted her life as determined by men. His women are figures, often secondary ones, in a man’s world: Fellini’s own. This quality may in time date him, but it cannot affect his magic as a portrayer of that world.

That magic has something to do with the very nature of Cinecittà, where Fellini shot his films and to which *Intervista* can be viewed as an homage as well. What moves us at Cinecittà, why it is so powerfully mysterious to see a tower of arc lights beam into life against the dark, why the immense space of an empty sound stage seems to echo even when it is silent, is that here occurs an argument with mortality. The mere fact that film can fix the moment implies that time is rushing by even when the moment is being fixed. In other words, film, with all its fakeries, understands death. And Fellini, the most honest and lovable faker who ever made a film, understood life. He understood, as he related in an unpublished 1986 conversation with me, that “I have to re-create life in a studio instead of using actuality, because I have to put myself in it.”

So he did, this most naked of all film geniuses at the same time as he was the world’s greatest off-screen actor, convincing us throughout his career of his showman’s honesty, his genuineness through artifice, in conjuring the past and the present, the fancied, the contrived, and the true, into a glittering show of his own truth – Fellini’s, not the “Fellini-esque,” which is already something once removed from the real Italian thing. The final film of that career was *The Voice of the Moon* (*La voce della luna*, 1990), which may come closer to being surreal than any of his other works. The initial idea came to him after reading Ermanno Cavazzoni’s 1987 novel *Il poema dei lunatici* (*The Poem of the Lunatics*), which is about mad people in Italy. He didn’t adapt the novel: it simply stimulated him, particularly since, some thirty years earlier, he had spent five or six weeks with the director of a mental hospital in Tuscany, who lived on the premises.

The Voice of the Moon is not in any sense a clinical study. It’s a poetical rhapsody, much more indebted to Giacomo Leopardi (who is quoted) than to Sigmund Freud. The central character, played by Roberto Benigni, is a man in a small town, lately a patient in a mental hospital, who wanders gently through that town, often at night by the light of the moon, and who thinks he hears voices from a well. But principal among his adventures are his encounters with the noise and mess of modern life – the intrusions of the media, a tawdry beauty contest – which drown out the whisperings of the soul heard by the only people still sane enough to hear them: the mad and the simple.

The Benigni character's madness chiefly manifests itself in his quest for purity and order. (In *8½* the vision in white, played by Claudia Cardinale, tells the protagonist that she has come into his life to bring purity and order.) That quest never ends, of course, and the Benigni character never quite understands the voices from the well, either. At the end the moon speaks to him, with the voice of a woman in his town whom he has worshiped from afar. She bids him to stop trying to understand those voices, to be grateful that at least he can hear them. In the middle of her remarks, she begs to be excused—a break for a commercial, she says.

Unique though it is in theme, *The Voice of the Moon* is nonetheless typical of Fellini – in its heterodoxy, its deployment of the opposite of firm structure. Rather than being programmatic narrative or drama, this film is investigation – of milieu, mood, character. Think of some of the other films Fellini made in such a free-hand manner: *Amarcord*, *The Clowns*, *Roma*, *Intervista*. True, some of his clearly structured films, *La dolce vita* and *8½*, share that freehand style to a degree as Fellini fulfils their designs; but in *The Voice of the Moon* and elsewhere in his *oeuvre*, the style is almost the *raison d'être*. The odd aspect of these style-centred films is that, as I've suggested, in full career perspective, they seem inventions mothered by necessity.

Here is another, form-related speculation, related to my initial “romantic” speculation, as to why Fellini made these free-hand films. He had cut loose from the people among whom he grew up in Rimini, had moved from the imperatives of sheer survival to the luxury of Roman melancholy and despair. After his first two films in this contemplative vein, *La dolce vita* and *8½*, he had great difficulty – like Guido in the latter picture – in synthesising narrative out of his new social and spiritual environment. Yet he was brimming with talents that he had to use. A post-Guido Guido, he more or less gave up on constructing conventional narratives or dramas and turned to the exploration of his talents in themselves, employing them on memory, not on new experience. His new experience was not as fertile for him as was the past. The past is the real site of *Amarcord* and *The Clowns*, of *Intervista* and of *And the Ship Sails On*. A yearning for the lost orderliness of the past is the dominant key of *The Voice of the Moon*.

Out of these necessities and pressures came the new Fellini form, best described by a literary term – the personal essay. Henry Ward Beecher said that doubtless the Lord could have invented a better fruit than the strawberry but doubtless also he never did (Kains, 180). We might say, somewhat lower down the scale, that doubtless Fellini could have commissioned scripts, from others, of greater cogency but doubtless also he never did. He preferred now to make, or could do nothing but make, films out of his remembrance and his talents themselves. Indeed, the genuine *raison d'être* of these free-form pictures could be said to be in the opportunities they provided for Fellini. The reason that certain operas exist is that certain singers existed who could sing them. The prime reason for these films is that Fellini is a prodigious film virtuoso. In *La dolce vita*, for inceptive instance, there is a strong sense of theme used as opportunity rather than as concern. This sense was strengthened in his section of the anthology picture *Boccaccio '70* (“Le tentazioni del Dottor Antonio” [“The Temptations of Doctor Antonio”], 1962). It flowers in *8½*.

More than *8½*

I offer the above observation in appraisal, not derogation. Virtuosity has an aesthetic and value of its own, whether it is coloratura singing or fantastic pirouettes or *trompe-l'oeil* painting, and when it is as overwhelming as Fellini's virtuosity, one can be moved by it very nearly as much as by art that “says” something. In fact, I don't think that *8½* “says” very much, but it is breath-taking to watch. One doesn't come away from it as from, say, the best Bergman or Renoir – with a continuing sense of immanent experience; one has to think *back* to it and remember the effect. But that is easy, for the experience is unforgettable. Let me conclude the first portion of this essay by quoting Guido's line from *8½* that he has nothing to say, but he is going to say it anyway. So too did Fellini during the second half of his career. In the process he nonetheless made it a pleasure, not a lesson, to be present at his creations.

One of those creations, of course, was *8½*, which I'd now like to discuss in some detail. The title itself is a declaration. While the picture was in production, Fellini gave it the working tag *8½* merely

as an opus number, since his previous output of features (six) and shorts (three “half” segments to anthology films) totalled seven-and-a-half and he couldn’t think of a title. To put it another way, the dilemma about the title fits the movie perfectly. Fellini himself said that *8½* is not autobiographical, at least no more than any of his films; that, although many of the details come from his past, it was only shortly before the start of shooting that he decided to make Guido a director. (First he had been “just anyone,” then a screenwriter.) But, from the title-trouble on, it takes a considerable stretch to believe that this film about a director who cannot resolve his ideas for a film was made by a director who was teeming with ideas and just happened to choose this one. In fact, Fellini’s slow progress toward making his hero a director, thus in at least some degree facing his own life, has, as we shall see, a certain parallel with the internals of *8½* – and hence makes the picture even more autobiographical.

The protagonist, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), is a director in his forties who has already done some pre-production work on his next film but doesn’t have anything like a final script and can’t clarify his ideas. He is at a luxurious spa, both resting and working. (Fellini chose the setting of *8½* while at a spa called Chinciano.) With Guido are some of his production crew, some of his associates, and various actors who are engaged for the film or want to be, because at least part of the still-inchoate picture is to be shot nearby. With him also is his writer, a fair sample of the intellectual *manqué* who clings to much European filmmaking as both a suppliant and a hair-shirt. Not far from the spa a huge steel tower, a sort of spaceship launching-pad, has been erected for use in the movie (about the escape to outer space by the survivors of World War III) – one of the few matters that, presumably, Guido is sure about.

His mistress comes to stay at another hotel in the resort town; his wife (Anouk Aimée) also comes to stay with him and is not deceived about the mistress. (One of the best moments is Guido’s lying about the mistress to his wife with the face of truth and the wife’s knowledge of this and her disgust – principally that her husband can sound so truthful when he lies; and, further, *his* knowledge of *her* knowledge.) His producer arrives to push Guido, after months of vacillation, to resolve the issue of the script and, partly on the basis of

screen tests previously made, to settle the casting. Paralysed by apathy and ennui, the director feels the pressure growing. At the last minute, he decides to give up trying to invent a story and to make a film about his life – out of the very elements we have been witnessing, about all the facts of his present as well as his past.

This is the surface of *8½*. But the film is carried forward in surface *and* in depth, in a tapestry of the real and the non-real (if we use real to mean the present waking moment). Three kinds of non-reality weave around and intersect the bare outline above: Guido's dreams, his daydreams, and his memories. The film is thus thickly laced with fantasy – with recollection, projection, and wish-fulfilment. Guido spends about as much time out of present reality as in it. The three currents of non-reality, controlled and uncontrollable, course around and through the dilemmas of his day, help to explain them, and help to fuse his resolution, desperate yet inspired, at the end. We see enough of Guido's past to understand some of his fixations and aversions; we see enough of his dreams to understand his fears and desires; we see enough of his daydreams to understand why he is an artist and what the solaces, as well as the limits, of his art are.

On its most accessible level, then – the biographical one – *8½* is the story of Guido, a motion-picture director not unlike Fellini himself, who has lost his source of inspiration both in his art and in his life. He invariably turns inward to examine the generative events of his personal development – his boyhood, the Church, his relationship with his parents, and the women of his life – as well as the dreams, nightmares, or visions accompanying each. It is only when Guido symbolically returns to the womb at the end of the film by crawling under the table at a gigantic press conference, where he squeezes a revolver to his temple, that he can be reborn. Declaring "Clean [...] disinfect," Guido pulls the trigger. Like an artistic phoenix, he is subsequently reborn in his own creative ashes and rises to receive the inspiration that will enable him to create an entirely new kind of film from the experiences of the old.

The most striking aspect of *8½*, which is not true of every film, not even of every fine film, is the very way it looks. The richness of almost every frame comes from three factors: first, of course, Fellini's eye; second and third, the articulation of his intentions by the

camerawork and by the design of the settings, together with the costumes. The cinematographer was Gianni Di Venanzo (who died in 1966 at the age of 46), whose work on such pictures as Antonioni's *The Night* (*La notte*, 1961) and *Eclipse* (*L'eclisse*, 1962) and Francesco Rosi's *The Moment of Truth* (*Il momento della verità*, 1965) helped to make the first decades after World War II in Italy a high point in cinema history. Di Venanzo's sensitive gradations of black and white here seem more colourful than many movies in colour, at the same time that the film revels in its black-and-white quality. Indeed, in terms of visual execution and ingenuity of image, I cannot remember a more brilliant picture than *8½*.

The sets and costumes, even the coiffures, were by Piero Gherardi, who had joined Fellini on *The Nights of Cabiria* and who had, on *La dolce vita*, helped transform his work from displaying the look of life to displaying the look of life-as-theatre. Women's dresses and hats in particular become a way of extending their characters, of embodying men's fantasies about them. But everything that Gherardi touches in *8½*, from a railroad station to a concrete garden seat in which a short-legged monk sits and swings his feet, creates a world that, in pure romantic process, has been seized, fondled, and given back to us in revised, personal form. Indeed, no one who has seen *8½* could ever mistake one minute of it – hardly one frame – for any other film.

Less immediately marked than the visual quality, yet pervasive, is the music by Nino Rota, who did the scores for all Fellini films until his own death in 1979. (Besides his movie work, which included the music for such pictures as Visconti's *Rocco and His Brothers* [*Rocco e i suoi fratelli*, 1960], Zeffirelli's *Romeo and Juliet* [1968], and Coppola's *Godfather, I & II* [1972, 1974], Rota was the head of the conservatory Liceo Musicale in Bari for almost thirty years.) "Score" is rather a grand term for what amounts to a few songs, including a miniature circus march, that are played and replayed and quoted, but they are lovely and utterly inseparable from the film – partly because they help to make the whole cohesive. (See Van Order's *Listening to Fellini* [2009], in which he breaks down *8½* into a series of sequences and details their musical content – how it reflects the very nature of the film's conflict between self and other – at the same time as he describes the picture's action.) It's impossible to think of *8½*, then,

without thinking of Rota's music. We hear a musical wizard here at the height of his wizardry, and it has something of the effect, given in contemporary reports, of Liszt playing Liszt.

As for the acting, Marcello Mastroianni, wearing the big black hat, dark suit, and white shirt that Fellini customarily wore, is at his best in playing the director, which means in the upper echelon of the history of film acting. He invests the role with presence and portent. *Divorce Italian Style* (*Divorzio all'italiana*, 1961; dir. Pietro Germi) clarified to many what was apparent years ago to some: that Mastroianni is a skilful comedian. Here he interweaves that skill with his ability to touch the commonplaces of life with grave poetry. He encompasses Guido completely, to the last stab of anguish, the last hope for perfection, the last twinge of male silliness and guilt. Mastroianni first appeared as a kind of stand-in for Fellini in *La dolce vita*; he went on to perform, not only in *8½*, but also in Fellini's *City of Women*, *Ginger and Fred*, and *Intervista*.

Anouk Aimée as the wife and Sandra Milo as the mistress give complexity, with great ease, to roles that might have tended toward the monochromatic: the serious-silly, pneumatic girlfriend and the wronged yet forbearing spouse. But the hallmark of Fellini's casting is the way in which he fills even the smallest parts. (Remember that he had been a cartoonist. And that he named Guido's script collaborator after the nineteenth-century French caricaturist Honoré Daumier.) The briefest extra bit is played by a person with a face that is not only appropriate but that comments on its own appropriateness. For a special epicene (as opposed to purely homosexual) quality, he even has some of the priests in Guido's school memories played by older women.

Fellini had a certain extra freedom in his casting because, for him, film acting is divisible into body and voice; many of the parts, in the Italian *8½*, are therefore dubbed by other actors. What this means, in Fellini's unique case, is that he casts twice, perfectly. Those who know Anouk Aimée from her French films would nevertheless not know that she is dubbed here. Even those who, like me, object to dubbing on principle, couldn't object to Aimée's dubbing because they couldn't tell that it had been done by someone else.

8½ in Action

The film opens more or less silently. Guido is in his car alone, windows closed, stalled in a traffic jam in a Roman vehicular tunnel. Then we notice that the people in the surrounding cars, in a neighbouring bus, are also silent, and that they are all staring at him with hostile curiosity. In addition, we see, among other things, Guido's mistress (as yet, unknown to us) being fondled by a stranger. The sounds of breathing and a beating heart, which are all that we hear, establish that this is a dream. Guido begins to stifle in the confining car, cannot see through the breath-beclouded windshield or open the windows, and paws at the glass – as we hear the squeal of his fingers on that glass. He is trapped, suffocating, in a precise objectification of his condition: that his blockage merges professional and sexual fright is reflected by the image of a fancy automobile immobilised in a tunnel; that the woman being fondled by another man is Guido's mistress establishes his fear of losing potency.

Suddenly he floats up through the inexplicably opened sunroof of the car and is flying high in the air. He is over a beach, like a balloon, and we are with him – looking down a long rope tied to his leg, in something of the perspective of Dalí's *Crucifixion* (1954). Two men, who (as we later learn) are associated with Guido's film, grab the rope and pull him down. As he descends, he wakes up – in his bed at the spa hotel. The spa's doctor is giving him a check-up and makes recommendations about the waters he should drink and the mineral baths he should take. As the consultation proceeds, Guido's script collaborator, Daumier (played by the French film critic Jean Rougeul), sits at the side and makes sour comments about the material that the director has given him to read.

Guido then goes into a huge bathroom, shocking us with white when he switches on the neon lights against the chequered tiles. As he looks unenthusiastically at his tired face in the mirror, Wagner's "Ride of the Valkyries" (from *Die Walküre* [1870]) comes incongruously to our ears, and with no caesura the camera moves across the huge, real-fantastic gardens of the spa hotel. (An orchestra on the garden bandstand is playing the Wagner piece; soon it switches to Rossini's "Barber of Seville" [1813]) The camera is now – as it is

only rarely in the film – purely subjective; it *is* Guido. Flamboyantly dressed people wave to it as it passes, a nun giggles embarrassedly at it and turns aside. (Fellini loved to tease the clergy, as he does here and in other films of his.)

Next we see long lines of hotel guests waiting in the sun with parasols and umbrellas, advancing toward a bar at which mineral water is dispensed in mugs, moving slowly as with a bridesmaid's hesitation step, almost in time to the music. The camera now observes Guido joining the line. While he is waiting, he suddenly sees a vision, evidently a familiar vision, on the hill behind the mineral springs: a lovely girl (Cardinale) in flowing white, floating down the hillside toward him. Soon she is behind the bar and extends to him a mug of water – recurrently throughout *8½*, this vision offers Guido comfort, tenderness, order – and he stares, happily bemused. A sharp voice jars him, and the film cuts to the face of a real attendant, a scrawny, sweating woman holding out a mug impatiently. And, to underscore Guido's return to reality, his collaborator, Daumier, is waiting with more acerbic comments about his script ideas.

This much of the opening I have followed sequentially, but with dozens of exquisite details omitted, to suggest the texture of the film. It begins in a dream, then glides into waking, then into a vision, then back to reality, as seamlessly as well-modulated music. Even in reality there is a suggestion of dream: when Guido is going to meet his producer in the hotel lobby, for example, his descent in an elevator is staged to recall the opening dream sequence; as it passes each floor, the elevator makes a sound like that of Guido's heartbeat, and the other inhabitants of the car (a cardinal and some assistants) peer at Guido like the people in the tunnel. Arcs of movement like this, the placement of dark and glare throughout, the music of Wagner and Rossini—all combine to give *8½* a pleurably controlled swirl of excitement, as each moment flows organically out of the last moment into the next. And, again, this much of the film sets its location for us: it takes place, subjectively, in Guido. Guido's centre of self – frightened, chafed, greedy, loving, idealistic, defensive – is where the picture flows, springing from every aspect of his consciousness.

Two pressures are constant on that self. First, there is the impending film to be made; everywhere Guido turns in the real world

he is harried – by producer, actors, assistants. Second, there is increasing knowledge of himself; he is undergoing a kind of fortyish climacteric that is exposing some truth about his sexual behaviour, his guilt, his ultra-secret cache of glee about his guilt. (At the spa he meets an unwittingly minatory figure: a friend somewhat older than himself who has left his wife for a woman young enough to be his daughter, and who has a glib, even tortuous rationale for his actions. There are other such middle-aged figures in *8½*: Conocchia, the production assistant; Cesarino, the production supervisor; the aging actress who tries to get Guido to pad her role so that she can exploit her waning sex appeal.) And Guido knows that the second pressure, the burden of his past that grows heavier as the interconnections become clearer, is hindering him from dealing with the first pressure, his film. These two forces keep battering at him, alternately and simultaneously, and there is no refuge – except with the girl in white, either in sleep or memory or daydream.

The film's telling imaginative touches nonetheless keep tumbling out, one after another. When his writer quotes one too many pearls of wisdom, the director wearily lifts a finger in command, two braves suddenly appear, slip a black hood over the writer's head, and hang him on the spot. When certain nonsense syllables (the magic words "asa nisi masa," a code for *anima*, Italian for soul or spirit) remind Guido of his childhood, we go back to his family's house – as spacious and safe as it seemed to him then – where he and his cousins are treading grapes in a tub, then are washed and carried off to bed in clean sheets in their nurses' arms. There is no point in a catalogue; the effects are many and marvellous. The dreams do not fade out and in: they are part of the fabric. If it takes a moment to decide whether what is happening is dream or not, the confusion is seemingly part of the design. From this coursing and eddying film, I now arbitrarily pluck some sequences to illustrate thematic development.

Soon after his mistress arrives in the resort town and is settled in her hotel, Guido and the fleshly, compliant woman go to bed together. He asks her to play a game with him, to act like a whore, and she lets him paint fierce eyebrows on her. Later he is sleeping next to the woman, who is calmly reading and eating a peach, when we see a well-dressed, elderly lady wiping a wall of the room. This woman, we

discover, is Guido's mother, and the wall becomes the marble wall of the mausoleum where his father is buried. The dead father, a well-dressed old gentleman, appears and gently complains that his vault is too small. Then the film producer and an associate come walking toward us through the cemetery, and the father asks them how his son is doing, very much as a parent might ask his child's teachers. Guido, in fact, is now wearing an adult version of what we learn is his schoolboy uniform. The film duo moves off, and Guido helps his father lower himself into an open grave. His mother suddenly kisses Guido's cheek; subsequently, with incongruous passion, she kisses him full on the mouth. Startled, he pulls his head away – and it is not his mother he is kissing but a beautiful younger woman who, as we once again learn later, is his wife, wearing the mourning hat-and-veil that his mother had on. The dream returns to reality with Guido coming down the corridor of his hotel toward his room, humming the Rossini of the bandstand and wiggling his foot in a little dance.

Guido's sexual encounter with his mistress has summoned up a dream of guilt: toward parental injunction, toward religion as exemplified in his parochial schooling, toward the pressures of his directing job and the need he still feels to please his father. At a deeper discomfiting level, the dream has stirred dark, unconscious links in Guido between mistress and mother, mother and wife. Diagnosis is not Fellini's aim, however: he is not a clinician. He is concerned with the delineation in art of the currents flooding through his protagonist, and he does it with a poetry that is so easy as almost to be matter-of-fact. A particularly neat point is that the return to reality shows how ineffective the dream of guilt has been: Guido comes down the hall in a little dance of triumph. (Every dream or fantasy in *8½* always ends at an advanced point; it never returns, like a mere excursion, to the point at which it began.)

Somewhat later Guido is in the garden of his hotel, speaking with a cardinal who is also staying there, when his eyes are distracted by the heavy legs of a woman coming down that little hill behind the springs. (Again we see the conjunction of religion and sex – with Guido, the one always brings thoughts of the other.) Those heavy legs remind him of other heavy legs. Without dissolve, simply continuing, the film is back in memory with the schoolboy Guido, about twelve or so, in

his uniform, going with classmates to a lonely beach and a concrete hut. The boys call out “Saraghina!” and out comes a large, unkempt, wild-looking whore with fierce, painted eyebrows. The boys seat themselves on the ground, throw coins at her, and the fat lady dances for them suggestively. They are clapping hands in wicked ecstasy when some priests arrive from their school. Guido flees down the beach (a moment filmed in speeded-up, silent-comedy style) but is caught and pinned down by two of the priests; and we recall Guido’s opening dream in which two men pulled him down to a beach from his soaring escape.

When the boy is disciplined back at the school, his mother is summoned to the meeting, but she is the grey-haired woman of the tomb sequence, much too old to be the mother of this boy. (We have already seen Guido’s young mother in an intervening recollection of very early childhood.) The whole Saraghina sequence gives the antecedents for his liking of plump women and painted faces, with further evidence as to why the present-day Guido always intertwines thoughts of sex and the Church; but the Guido of the present is evidently interfering with his memory of the discipline scene. He puts his *older* mother in it – since this is a recollection he can control, not a dream – possibly to suppress any buried sexual connection in his mind, distasteful to him, between his feelings for his lovely, buxom young mother and his impulse toward La Saraghina.

If it can be said that one sequence in the rich fabric of *8½* reveals most about Fellini’s view of the relation between art and life, it is the one near the end in a film theatre at the resort town. The producer is running some screen tests that have already been shot and insists that Guido make up his mind about casting. In the cavernous theatre are the producer, Guido, and his sleek, chic wife – who continues to be bitter because she arrived to find the mistress nearby and her husband pretending that he doesn’t even know the other woman. A few associates and friends are present, too. Guido is still evading decisions because he doesn’t yet know what the film is – is increasingly roiled by his awareness that he doesn’t know who *he* is. The tests are run, and we discover through them that Guido has already considered the use of materials from his own life in his film.

These tests are of actors playing some of the “real” people we have already met. No matter how familiar one is with *8½*, it is always a considerable shock to see the mistress, for instance, appear on the screen of that theatre in her ermine-trimmed outfit, then turn around and show us a similar but different face, or a Saraghina equally spherical and in the same dirty clothes yet a different woman. The resolution of our peculiar discomfort about this doesn’t come until the end of the film when we realise (when Guido realises) what his creative unconscious has been working toward. And this dislocation of reality-levels is heightened when the girl in white appears – really appears – in that theatre. It turns out that she is an actress whom Guido knows and who has come here because he had said he wanted her in his film. He then uses the fact of her arrival as an excuse to go off with her without making the casting decisions he is still unable to make. As they drive away, it is clear that the girl is amiable enough but certainly not the Princess of Tranquillity into which his fantasy had transformed her.

The next day the producer orders the press conference, at the steel tower, where Guido must announce his plans. Again the film director fantasises – escaping decision-making by imagining that he commits suicide. When I first saw *8½* years ago, I thought that the fake suicide and the ending that follows it were palliative, that real suicide – followed by the resolved, happy ending that in reality is itself a fantasy – would have been the logical ending for this artist who thought himself creatively bankrupt. I’ve seen the film at least a dozen times since then and have seen how right the ending is as filmed. Guido’s failure to concoct a plot for a picture is not bankruptcy, not for him, not for this moment in his life. He must go on, to realise in his conscious mind what his unconscious has been trying to tell him: that *he* is the plot. The two pressures that have been on him throughout – the need to make a film and the agony of middle-aged self-realisation – flow together to form the conclusion. *8½* thus becomes, as previously noted, the film of *8½* being made; the film that Guido is ultimately inspired to make, or *has* made, is, in fact, the film that we have been watching for 138 minutes.

Final Credits

The final sequence initiates an even more abstract level of meaning that becomes a commentary on the aesthetic of Italian film itself. The entire sequence unfolds before the enormous monolithic structure of the steel tower-cum-launching pad. In front of this structure, a large crowd eventually mills about and the whole image becomes reflective of similar scenes in the great silent epics *Where Are You Going?* (*Quo Vadis*, 1912; dir. Enrico Guazzoni) and *Cabiria* (1913, dir. Giovanni Pastrone), which represent Italy's first golden era of cinema. During this period, film manifested itself through the monumental, densely populated, and often frenzied form of such epics, as well as in the grim, suffering people and dirty streets of such forerunners of Italian neorealism as *Lost in the Dark* (*Sperduti nel buio*, 1914; dir. Nino Martoglio), *Assunta Spina* (1915, dir. Gustavo Serena), and *Ashes* (*Cenere*, 1916; dir. Febo Mari). This dichotomy is repeated in *8½* in the artistic struggle Guido has with his producer, who wants him to make an epic, and with himself in his expressed desire to make a picture that tells the unvarnished truth. Fellini resolves this struggle by merging and internalising both ideas in *8½* to create an epic of the psyche that adequately encompasses gritty realism in the scenes of Guido's childhood.

On this broad aesthetic level, *8½* is the journey of Italian cinema backward to re-establish its roots in the silent period and, forward, to regain the inspiration to create a new direction for films of the future. What, on a biographical level, had been a re-examination of Guido's childhood, becomes, at this extreme, a history of Italian cinema as it returns through neorealism and "white telephone" movies (the term applied to trivial romantic comedies set in blatantly artificial studio surroundings symbolised by the ever-present white telephone) to its beginnings, its golden era when experimental approaches to film form were daring and innovative. Fellini is thus clearing the stage for a new kind of film represented by *8½* and its successor, *Juliet of the Spirits*: an intertwining of reality and spectacle that is at the same time an internal projection of the mind, imagination, and emotion of its

director, and which liberated filmmakers everywhere in the 1960s from the conventions of time, place, and mode of experience that had prevailed in the cinema for decades.

To get back to the ending of the *8½* itself, as workers are dismantling the huge steel tower-cum-launching pad after the press conference, Guido sits in his car with his screenwriter, Daumier. The latter, in his unbearably logical way, tells Guido that he is right not to make a film, that artists must stop creating when they have nothing to say – indeed, that the imperative for all artists these days is silence. Outside the car appears a man from a mind-reading act who, in a previous scene, had provided Guido with a link to his past. The appearance of that man, together with Daumier's pronunciation of the word "silence," is Guido's command at last to himself. The explosion occurs in him: an interior voice drowns out the film critic and bids the director to express himself in continued presentations, even though he has no thesis to promulgate and can't even resolve his own personal confusion. The way now clear, Guido's creative powers surge back and he is ready to begin the film that is *8½*. Put another way, the end of the film is also its beginning.

As sunset begins to darken the great open field and as the circus march is heard, the last fantasy is enacted, a kind of pure vision that states Guido's resolution and that prophesies the film he will make. The curtains on what remains of the steel tower part, and down the steps of the abandoned movie set comes the large crowd of people, all the persons of his past and present whom we have met, all talking to one another, all dressed in white – as if sanctified now by his acceptance of them, his realisation of what he must do. Guido, whom we have seen as a ringmaster in a previous fantasy sequence, now is the ringmaster of his life as he asks all these people to parade around a circus ring. Then he takes his wife's hand – she gives it willingly – and they join the circle.

Film, *8½* in this way implies, is only honest when it is non-dramatic and anti-rhetorical: that is to say, when it seems neither to have interfered with the flow of life nor to have reduced it to statements or "messages." Hence Fellini presents an ending that is no conclusion but rather a literal parade of the human elements that have comprised Guido's life. What we are witnessing, then, is the

enactment of a vision that holds that art resembles a chemical rather than an intellectual solution, with life's components remaining in suspension. Guido himself has been seeking freedom not only from the limitations of duty and monogamy but also from the neatness of form that would falsify the inchoate grandeur of content. The last sequence announces that neither Guido nor Fellini will ever escape such stresses, except through the art of film, whose power of inclusion is greater than any yet devised.

As light gradually diminishes and night falls, the accompanying orchestra is the last to walk off-screen and we are left only with the figures of Guido as a little schoolboy, in a white version of his uniform, and four clown-musicians. The lights and the music then fade further to the boy alone in a spotlight, playing a flute. At last that light and the piping fade, too, as the boy finally leaves and darkness takes over. The show – the showing, really – itself is over, the screen has gone to black; yet the light of art, of Fellini's art, persists.

Bibliography and Works Cited

- | | | |
|------------------|---------------|---|
| Affron, C. (ed.) | 1987 | <i>8½</i> : Federico Fellini, Director. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. |
| Alpert, H. | 1986 | <i>Fellini, A Life</i> . New York: Atheneum. |
| Bachmann, G. | 1980/
1981 | "Federico Fellini: The Cinema Seen as a Woman." <i>Film Quarterly</i> , 34.2 (Winter): 2-9. |
| Baxter, J. | 1994 | <i>Fellini</i> . New York: St. Martin's Press. |

- Benderson, A.E. 1974 *Critical Approaches to Fellini's 8½*. New York: Arno Press.
- Berlin, I. 1990 *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the History of Ideas*. Hardy, H. (ed.) London: John Murray.
- Bondanella, P.E. (ed.) 1978 *Federico Fellini, Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press.
- 1992 *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- 2002 *The Films of Federico Fellini*. New York: Cambridge University Press.
- Bondanella, P.E. & Degli-Esposti, C. (eds.) 1992 *Perspectives on Federico Fellini*. Boston: G.K. Hall.
- Boyer, D. 1964 *The Two Hundred Days of 8½*. New York: Macmillan.
- Burke, F.M., & Waller, M.R. (eds.) 2002 *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press.
- Burke, F. 1996 *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York: Twayne.
- Cardullo, B. (ed.) 2006 *Federico Fellini: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi
- Costello, D.P. 1983 *Fellini's Road*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.

- Fellini, F. 1996 *Fellini on Fellini*. Trans. Quigley, I. 1976. New York: Da Capo.
- Garnett, T. 1996 *Directing: Learn from the Masters*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Hamilton, N. 2000 *8½ (Otto e mezzo)*. Harlow, U.K.: Longman.
- Kains, M.G. 2008 *Home Fruit Grower*. 1918. Bedford, Mass.: Applewood Books.
- Kezich, T. 2006 *Federico Fellini: His Life and Work*. London: Faber & Faber.
- Miller, D.A. 2008 *8½ = Otto e mezzo*. Basingstoke, U.K.: British Film Institute/Palgrave Macmillan.
- Moravia, A. 1970 "Interview with Federico Fellini." *Vogue* (March 1):168-71ff.
- Murray, E. 1985 *Fellini the Artist*. 2nd and enlarged edition New York: Frederick Ungar.
- Prouse, D. 1988 "Entry on Federico Fellini." *World Film Directors: 1945-1985*. Wakeman, J. (ed.). New York: H.W. Wilson:330-41.
- Quigley, I. (trans.) 1976 *Fellini on Fellini*. New York: Delacorte Press.
- Rosenthal, S. 1976 *The Cinema of Federico Fellini*. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes.
- Ross, L. 1965 "Fellini in Profile." *New Yorker* (Oct. 30): 63-66ff.

Samuels, C.T.	1987	“Federico Fellini.” In Samuels’ <i>Encountering Directors</i> . 1972. New York: Da Capo:117-41.
Stubbs, J.C., et al.	1978	<i>Federico Fellini: A Guide to References and Resources</i> . Boston: G. K. Hall.
Van Order, M.T.	2009	“8½: Music, Self, and Other.” In Van Order’s <i>Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White</i> . Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press: 124-34.
Yakir, D.	1984	“The Italian Inquisition.” <i>Heavy Metal</i> (Dec.): 34-37.

Credits: 8½ (1963)

Director: Federico Fellini

Screenplay: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi

Cinematographer: Gianni Di Venanzo

Editor: Leo Cattozzo

Music: Nino Rota

Production Designer: Piero Gherardi

Costume Designer: Piero Gherardi

Running time: 138 minutes

Format: 35mm, in black and white

Cast: Marcello Mastroianni (Guido Anselmi, a film director)

Anouk Aimée (Luisa Anselmi, Guido’s wife)

Elisabetta Catalano (Matilde, Luisa’s sister)

Mark Herron (Luisa’s suitor)

Rossella Falk (Rossella, Luisa’s best friend and Guido’s confidante)

Francesco Rigamonti (a friend of Luisa)

Sandra Milo (Carla, Guido’s mistress)

Claudia Cardinale (Claudia, a movie star Guido casts as his Ideal Woman)

Mino Doro (Claudia’s agent)

Mario Tarchetti (Claudia’s press representative)

Simonetta Simeoni (Young girl)

Guido Alberti (Pace, a film producer)
 Mario Conocchia (Mario Conocchia, Guido's production assistant)
 Annie Gorassini (the film producer's girlfriend)
 Bruno Agostini (Bruno Agostini, the production director)
 Cesarino Miceli Picardi (Cesarino, the production supervisor)
 Jean Rougeul (Carini Daumier, a film critic)
 Mario Pisu (Mario Mezzabotta, Guido's friend)
 Barbara Steele (Gloria Morin, Mezzabotta's new young girlfriend)
 Madeleine LeBeau (Madeleine, a French actress)
 Neil Robinson (the French actress' agent)
 Caterina Boratto (mysterious lady in the hotel)
 Eddra Gale (La Saraghina, a prostitute)
 Eugene Walter (American journalist)
 Gilda Dahlberg (the American journalist's wife)
 Mary Indovino (Maya, the clairvoyant)
 Ian Dallas (Maurice, Maya's assistant)
 Edy Vessel (mannequin)
 Yvonne Casadei (Jacqueline Bonbon)
 Giuditta Rissone (Guido's mother)
 Annibale Ninchi (Guido's father)
 Marco Gemini (Guido as a boy)
 Nadia Sanders (Nadine)
 Georgia Simmons (Guido's grandmother)
 Maria Raimondi (one of Guido's aunts),
 Marisa Colomber (another of Guido's aunts)
 Tito Masini (the Cardinal)
 Frazier Rippey (lay secretary)
 Hazel Rogers (Negress)
 Giulio Paradisi, Mathilda Calnan, Giulio Calì, Franco Caracciolo,
 Elisabetta Cini, Dina De Santis, Eva Gioia, Riccardo Guglielmi, John
 Karlsen, Palma Mangini, John Stacy, Maria Tedeschi, Roberta Valli

Filmography: Key Self-Reflexive or Metacinematic Films

Sherlock, Jr. (1924), directed by Buster Keaton
Man with a Movie Camera (1929), directed by Dziga Vertov
Hellzapoppin' (1941), directed by H.C. Potter
Chronicle of a Summer (1961), directed by Jean Rouch
8½ (1963), directed by Federico Fellini
Contempt (1963), directed by Jean-Luc Godard

Persona (1966), directed by Ingmar Bergman
I Am Curious, Yellow (1967), directed by Vilgot Sjöman
I Am Curious, Blue (1968), directed by Vilgot Sjöman
Day for Night (1973), directed by François Truffaut
Blazing Saddles (1974), directed by Mel Brooks
The French Lieutenant's Woman (1981), directed by Karl Reisz
The Purple Rose of Cairo (1985), directed by Woody Allen
The Player (1992), directed by Robert Altman
Bob Roberts (1992), directed by Tim Robbins
Benny's Video (1992), directed by Michael Haneke
Man Bites Dog (1992), directed by Rémy Belvaux, André Bonzel, & Benoît Poelvoorde
Dear Diary (1993), directed by Nanni Moretti
Living in Oblivion (1995), directed by Tom DiCillo
Irma Vep (1996), directed by Olivier Assayas
Pleasantville (1998), directed by Gary Ross
The Truman Show (1998), directed by Peter Weir
Adaptation (2002), directed by Spike Jonze
A Cock and Bull Story (2006), directed by Michael Winterbottom
Synecdoche, New York (2008), directed by Charlie Kaufman
Be Kind Rewind (2008), directed by Michel Gondry
Tropic Thunder (2008), directed by Ben Stiller
Nine (2009), directed by Rob Marshall
Birdman (2014), directed by Alejandro G. Iñárritu
Taxi Tehran (2015), directed by Jafar Panahi

NOTES AND GLEANINGS / NOTE E CURIOSITÀ

L'ITALIA E LA NASCITA DELLA GUIDA DI VIAGGIO MODERNA (1770-1771)

ELISA BIANCO
(Università dell'Insubria, Como)

Abstract:

The paper discusses the German polymath J.J. Volkmann and his popular travel guide, used and quoted by eminent Eighteenth century German writers (including Goethe) during their travels through Italy. Although some readers considered Volkmann's Beschreibung dull and pedantic, the guide paved the way for the modern Baedeker, the much loved companion for millions of middle-class tourists.

Keywords: Travel literature – Italy – Germany

La figura di J.J. Volkmann non è stata ancora oggetto di approfondite indagini¹. Per ora, egli ha brillato di luce riflessa, come l'autore della

¹ Il presente studio nasce dall'interesse verso il Settecento che ha ispirato le mie precedenti ricerche, e soprattutto dal contesto del Dipartimento di Diritto, Economia e Culture dove lavoro da dieci anni, all'Università dell'Insubria, sede di Como. Insegnando storia moderna e contemporanea ad un pubblico di studenti sia di Scienze della Mediazione Interlinguistica e Interculturale, sia di Scienze del Turismo, i miei interessi per la cultura settecentesca hanno preso una forte direzione verso il *Grand Tour* e la mediazione culturale tra Italia, Germania, e paesi del Nord Europa. Ringrazio il prof. Paolo L. Bernardini (Università dell'Insubria, Accademia dei Lincei) che mi ha fatto conoscere la figura di Volkmann, segnalandomi la mancanza di studi approfonditi su di lui. Lo ringrazio anche per aver letto la presente breve nota e avermi suggerito alcuni cambiamenti. Ringrazio poi la mia studentessa Monica Polloni, che ha discusso con me nel marzo 2017 una tesi triennale in



guida usata dal giovane Goethe, e da molti altri letterati, da Lessing a Herder, da LeBret a Karl Philipp Moritz, in viaggio per l'Italia. Guida ora riverita ora aspramente criticata – il “buon arido [gut und trocken] Volkmann” dirà una volta Goethe, e questa definizione gli rimarrà appiccicata per sempre –, libro di cui fidarsi, ma da cui distaccarsi spesso, per andare alla ricerca “da sé” degli splendori e delle miserie italiane². Tipico che Goethe, utilizzando questa e altre fonti

Mediazione dal titolo: *Venezia nelle “Notizie storico-critiche dell’Italia” di J. J. Volkmann 1770-1771*, traducendo anche la lunga (100 pagine) sezione dedicata a Venezia nell’opera di Volkmann, per la prima volta in lingua italiana. Per una breve ma accurata biografia di Volkmann vd. Mendheim, M.: “Volkmann, Johann Jakob”, *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, v. 40, Leipzig, Duncker & Humblot, 1896:237ss.

² Per quanto la guida di Volkmann sia stata per mezzo secolo il baedeker dei viaggiatori tedeschi in Italia, non esiste una traduzione italiana completa della sua opera, le *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Ökonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurtheilung derselben*

generalmente molto obiettive, le adatti alla propria soggettività. Per fare solo un esempio, ecco quanto scrive mentre visita il lago di Garda:

Dalla camera dove scrivo, si scende nella corte; ho portato colà il mio tavolo, ed ho preso uno schizzo della vista. Si scorge il lago in tutta la sua lunghezza quasi, sottraendosi in parte soltanto allo sguardo, verso il fine a sinistra. Ambedue le rive formate di colline e di monti di poca altezza, sono popolale di paeselli, di villaggi. Dopo la mezzanotte il vento soffia da tramontana a mezzogiorno, e pertanto chi vuole scendere il lago deve approfittare di quel tempo, imperocché, poche ore prima del sorgere del sole il vento cangia, soffiando in direzione opposta. La tramontana pertanto, soffia ora su di me, e tempera il calore del sole. Rilevo da Volkmann, che questo lago nell'antichità portava nome di Benaco, ed egli adduce un verso di Virgilio, che ne fa parola

Fluctibus et fremitu resonans, Benace marino.

È questo il primo verso latino di cui io scorga il significato vivo davanti il mio sguardo; e ciò nel momento appunto, in cui le onde, agitate dal vento fattosi più gagliardo, si frangono sulla spiaggia, ora come secoli

enthaltten (Leipzig, Fritsch, 1770-1771) che venne ripubblicata almeno tre volte, nel 1777, nel 1782 e nel 1788, riscuotendo un grande successo. Vi è tuttavia una traduzione parziale: Volkmann, J.J., *Napoli e i suoi dintorni*; prefazione di Lea Ritter Santini; traduzione, note e saggio conclusivo di Giovanni Chiarini, Napoli, La scuola di Pitagora, 2010; ove si trova anche l'ultimo saggio pubblicato in vita dalla compianta maestra di germanistica Lea Ritter Santini. Da notare che almeno la seconda edizione, quella del 1777, che ho potuto consultare, e sulla quale si basa la traduzione della Polloni (vd. nota 1), è assai aumentata rispetto alla prima, e aggiornata, nello spirito di quelle che sono tuttora le guide turistiche. Non c'erano molte illustrazioni nel testo; la prima edizione, in tre volumi (quella del 1788 sarà in un solo), è assai ampia: il primo volume è di XXVI, 682 pp.; il secondo di VIII, 872, il terzo di 846. Vi sono solo 4 illustrazioni nel secondo volume, che salgono a 21 nel terzo, e nessuna nel primo.

e secoli sono. Quante cose non cangiarono; ma soffia sempre lo stesso vento su questo bel lago, illustrato da un verso di Virgilio.³

Volkman è costantemente citato da Goethe, che lo trova ora “ottimo e utilissimo”, ora invece incapace di cogliere la vera essenza dei luoghi che descrive. Nel caso di una città come Venezia, da cui Goethe rimane affascinato, lo scrittore prende le distanze da Volkman in modo deciso. Ad esempio a proposito della Chiesa del Redentore di Palladio:

La chiesa del Redentore è opera grandiosa e bella del Palladio, e la facciata si è più pregevole di quella di San Giorgio. Per comprendere meglio quel poco che intendo esporne, sarebbe utile tenere sott’occhio il disegno di quella chiesa, il quale venne inciso le molte volte.

Palladio si era compenetrato talmente dell’esistenza degli antichi, che sentiva la meschinità, la picciolezza dei suoi tempi, quasi uomo grande il quale non vi si può piegare, e che cerca per quanto gli è possibile ridurre il tutto conforme alla sublimità delle sue idee. Era malcontento, siccome ho potuto ricavare da una rapida scorsa data alle sue opere, che nella costruzione delle chiese cristiane si continuasse a mantenere la forma delle antiche basiliche e cercò dare invece di preferenza a suoi edifici religiosi le forme dei templi antichi; ne nacquero quindi alcuni inconvenienti ch’egli riuscì ad evitare nella chiesa del Redentore, ma che mi fecero senso in quella di S. Giorgio. Volkman ne fa parola, senza però colpire precisamente nel segno. Nell’interno poi, il Redentore è pure opera pregevolissima, ed anche l’altar maggiore fu innalzato sui disegni del Palladio. Nelle nicchie dove

³ Goethe, J.W., *Ricordi di viaggio in Italia*, trad. it. di A. di Cossilla, Milano, Manini, 1875:24.

dovevano sorgere statue, non si scorgono finora che figure scolpite in legno, e dipinte.⁴

Resta vero che il libro di Volkmann è l'unica guida che accompagna Goethe nel viaggio, e cui faccia costante riferimento. Questa situazione ha reso la sua figura per lungo tempo ancillare a quella di Goethe o di altri viaggiatori celebri, e ne ha impedito lo studio approfondito.

L'interesse invece per la figura di Volkmann è recente, proprio dell'ampliarsi e diversificarsi della ricerca sul *Grand Tour*, nel contesto sia dell'affermarsi della disciplina della "mediazione culturale", sia nel sempre più ramificato studio del *Grand Tour* stesso, nel momento in cui la letteratura di viaggio si distacca dal viaggio "realmente avvenuto", e diviene studio di guide che possono essere state scritte da autori che forse in Italia – o in altri luoghi che descrivono – non sono mai stati. In particolare, poi la mediazione culturale tra mondo italiano e mondo tedesco, soprattutto nel Settecento, è stata oggetto di rinnovate indagini di recente, in cui il discorso del "viaggio" si affianca a molti altri, dalla questione delle differenze religiose alla comune riscoperta della classicità, al discorso della comparazione tra regimi politici e tra modelli nazionali, e alla traduzione di opere in una e l'altra lingua⁵.

Se prendiamo infatti in mano i volumi di Volkmann, tutti redatti in forma di guida turistica, non possiamo non notarne la modernità, e – per quanto riguarda almeno il mondo tedesco – vedervi l'anticipazione della guida turistica per eccellenza, il Baedeker, che si affermerà alla metà del secolo successivo. Tutto questo è stato messo in luce dai più

⁴ Ivi:71. Altri riferimenti a Volkmann alle pagine 100 (Bologna); 121 (Assisi); 188 (Roma, dove Volkmann viene definito "coscienzioso"); 373 (Napoli), dove invece viene definito "ottimo e utilissimo".

⁵ Fondamentale è Tortarolo, E., *La ragione interpretata. La mediazione culturale tra Italia e Germania nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2003. Tortarolo tuttavia ritiene che Volkmann (28) non si sia mai recato in Italia. In realtà, fu in Italia nel 1758, prima di raggiungere la Francia e addottorarsi ad Orléans.

recenti studi sul *Grand Tour*. Ad esempio, la “neutralità in materia di religione”, raramente osservabile nelle guide di viaggio inglesi, spesso vittime di pregiudizi tipicamente protestanti: donde l’attenzione per il bilanciamento tra “esperienza dei libri”, ed “esperienza dei sensi” nell’accostarsi ad un paese straniero. Questo consente, secondo la studiosa più recente di Volkmann, di creare una “gerarchia” di valori nel giudicare quel che si vede, gerarchia che implica un “ordine delle percezioni” tipicamente illuministico, quello stesso ordine che in altra temperie spirituale, il giovane Goethe rovescia – peraltro lasciando passare anche lui molti anni tra la visita in Italia (1786-7) e la pubblicazione (1813). Parallelamente Volkmann: che visitò l’Italia nel 1758 e pubblicò le sue “notizie” nel 1771 – creando una visione del tutto basata sulla soggettività, e sulle emozioni, che sono assenti nel testo di Volkmann⁶. Non solo: Volkmann crea un rapporto ambivalente, e fruttuoso, tra la “*Kultur des Wortes*” e la “*Kultur des Sinnes*”, in cui le nozioni (filosoficamente razionalistiche) impartite dal libro sono temperate, modificate, e spesso contraddette da quelle provenienti dai sensi. L’Italia, che offre da una parte una quantità di letteratura odepiorica immensa, insieme ad una ancor più grande riserva di testimonianze letterarie, presenta anche un duplice stimolo – sempre ampiamente riconosciuto da Volkmann, che tuttavia privilegia spesso l’arte rispetto alla natura – per i sensi stessi: le splendide, e diversissime, opere d’arte, e i meravigliosi, ed egualmente vari, paesaggi naturali. Secondo la più recente letteratura sul viaggio, questa sorta di “devozione” all’arte da una parte, e ai paesaggi dall’altra, crea una sorta di “religione secolarizzata”, che si manifesta per la venerazione di entrambi, arte e paesaggio, visti come divinità dei luoghi.

⁶ Vd. Hom, S.M., *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, Toronto-London, University of Toronto Press, 2015:39s. La Hom cita infatti un passo di Volkmann, dall’edizione della guida del 1777, in cui si dice esplicitamente che “come lo storico, il viaggiatore non deve avere né patria né religione”, ovvero deve affrontare in modo neutrale le terre di cui parla, come lo storico affronta il passato, territorio anch’esso straniero. Per la tematica, centrale nell’Illuminismo, del “passato come terra straniera”, vd. Loewenthal, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1985.

Volkman scrive nella Lipsia di metà Settecento, allora uno dei maggiori centri dell'*Aufklärung*⁷. Occorre soffermarsi brevemente su questa città, fondamentale nella storia tedesca, almeno dal tempo di Lutero. Il Settecento a Lipsia fu da un lato un secolo tormentato – con l'invasione ripetuta delle truppe di Federico II durante la Guerra dei Sette anni, e la richiesta di continui tributi ed esazioni da parte dei Prussiani –, dall'altro un'età in cui l'innovazione e le sperimentazioni furono notevolissime, tanto da attrarre tra gli altri proprio Volkman, un amburghese di ricca famiglia che nella città della Sassonia si stabilì intorno al 1760 per rimanervi tutta la vita, impegnato nell'attività di precettore privato, traduttore dall'italiano, dal francese, dal danese e dall'inglese; vi sposò anche una bella e ricca rampolla dell'alta borghesia camerale locale, Eleonore Henriette Welck, non prima di aver acquistato, su pressione della famiglia di lei, che ne temeva lo "spirito del viaggiatore", i feudi di Zschortau e Biesen, località ancora interessanti per il patrimonio artistico preservato (a Zschortau si conserva ancora la casa padronale di Volkman, in stile tardobarocco, che egli fece costruire per la propria famiglia nel 1764, ponendo così rimedio alle distruzioni apportate dalle truppe prussiane). Lipsia è città dunque che vive un Settecento fervido, con le prime illuminazioni a gas, donde la definizione di "piccola Parigi tedesca"; molto aperta vi era l'Università (anche se non così prestigiosa come quella di Gottinga, dove Volkman aveva studiato) e notevolissima l'editoria, grazie alla casa editrice di Caspar Fritsch, con cui Volkman collaborò con decine di traduzioni, tra cui anche opere di odeporica⁸.

⁷ Per un quadro generale della città come centro culturale illuministico vd. Martens, W. (a cura di), *Zentren der Aufklärung: Leipzig: Aufklärung und Bürgerlichkeit* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Band 17), Berlin, de Gruyter, 1990. Riferimenti a Volkman, e ai suoi editori, in particolare l'attivissimo Caspar Fritsch, *passim*.

⁸ Ad esempio il "classico" di Young: *Arthur Youngs ökonomische Reise durch die östlichen Provinzen von England, in Absicht auf den Zustand der Landwirthschaft, der Manufakturen, der Malerey und übrigen schönen Künste, als eine Fortsetzung der sechsmonatlichen Reise durch die nordlichen Provinzen (in 18 Briefen). Nach der zweyten englischen Ausgabe übersetzt. Dritter Theil. Mit einem Vorbericht des Uebersetzers und einem Auszug aus der Vorrede des Verfassers*, pubblicato nel 1775. Da notare che Volkman corredeva quasi tutte le sue traduzioni con note esplicative, commenti, osservazioni personali. Tra le altre

Ma Lipsia è anche la città dove soggiornano a lungo figure centrali del Settecento europeo e tedesco: Bach, ad esempio; dove vengono fondate la biblioteca pubblica (1755), e società economiche e patriottiche e musicali, e dove soggiorna a lungo proprio Goethe, tra il 1765 e il 1768. A Lipsia Goethe trascorre anni di frivolezze, di insoddisfazioni, di amori giovanili, di opere per la più parte gettate alle fiamme. Conobbe Volkmann? Non lo sappiamo; certo Goethe ben si colloca in quel vivace ambiente.

Volkmann è un tipico letterato dell'illuminismo tedesco. Vive parzialmente dei frutti del proprio lavoro di divulgatore, e potremmo dire "mediatore culturale", a proprio agio in diverse lingue straniere; gran parte dei propri proventi però gli derivano dall'appartenere ad una agiata famiglia amburghese e dall'aver sposato una bella, ma soprattutto ricca fanciulla locale. Viaggia in gioventù. E il suo *Grand Tour* diviene la base – su cui ampiamente specula – delle proprie imprese letterarie una volta divenuto (e per sempre) stanziale. Il suo *Grand Tour* – della durata di circa tre anni – lo porta in Francia, Inghilterra, Italia, Olanda, Spagna – con un soggiorno ad Orléans per addottorarsi, e lunghe peregrinazioni prima e dopo (a Roma conosce tra l'altro nel 1758 Mengs e Winckelmann, con cui stringe amicizia). Fino all'approdo a Lipsia nel 1761, dove entra in contatto con una figura centrale della scena cultural-intellettuale locale, Christian Felix Weisse (1726-1804), pedagogista, traduttore, iniziatore della letteratura per ragazzi in Germania, editore di giornali, insomma il mentore ideale per il giovane Volkmann, anche se questi era più giovane di Weisse di soli sei anni. Volkmann, dunque, utilizza la propria esperienza di viaggio per le uniche opere originali che egli scrive. Quella che ha maggior successo riguarda l'Italia, ma un discreto successo ottengono anche le altre sue guide⁹.

traduzioni, quelle da Townsend, J., *Reise durch Spanien* (1792), oltre a quelle dall'italiano di cui parliamo nel testo.

⁹ Le principali guide, talora ripubblicate nel corso del tardo Settecento, sono: *Neueste Reisen durch England, vorzüglich in absicht auf die Kunstsammlungen, Naturgeschichte, Oekonomie, Manufakturen und Landsitze der grossen. Aus den besten nachrichten und neuern schriften zusammengetragen von D. Johann Jacob Volkmann*, Leipzig, C. Fritsch,

La funzione di mediatore culturale non si esauriva in Volkmann nella scrittura di guide turistiche sempre aggiornate. Ad esse si affiancava l'opera di traduttore. In particolare, dall'italiano. L'autore cui Volkmann dedica maggiori attenzioni è Carlo Denina, di cui traduce il capolavoro, le *Rivoluzioni d'Italia* (come *Staatsveränderungen von Italien*), pubblicato in tre volumi presso Schwikert (non Frisch questa volta) tra il 1771 e il 1773, quasi in parallelo con l'edizione francese, dell'abate Jardin (Parigi, 1771-1775)¹⁰.

Non è questo il luogo per discutere delle posizioni intellettuali e politiche di Denina durante il lunghissimo soggiorno tedesco: certamente l'originale intreccio tra storia locale e storia nazionale presente nelle *Rivoluzioni* era di speciale interesse per uno scrittore tedesco (Denina avrebbe infine scelto la Prussia di Federico II).

Volkmann tuttavia non si limita a tradurre Denina. Traduce anche la fortunata raccolta di lettere del grande viaggiatore fiorentino Domenico Sestini (1750-1832) dalla Sicilia e dalla Turchia¹¹, un lavoro che mostra la rapidità propria all'industria editoriale del tempo,

1781-83; *Neueste Reisen durch die Vereinigten Niederlande: vorzüglich in Absicht auf die Kunstsammlungen, Naturgeschichte, Oekonomie und Manufacturen*, Leipzig, C. Fritsch, 1783; *Neueste Reisen durch Schottland und Ireland, vorzüglich in Absicht auf die Naturgeschichte, Oekonomie, Manufacturen und Landsitze der Grossen aus den besten Nachrichten und neuern Schriften zusammengetragen*, Leipzig, C. Frisch, 1784; *Neueste Reisen durch Spanien: vorzüglich in Ansehung der Künste, Handlung, Oekonomie und Manufacturen aus den besten Nachrichten und neuern Schriften zusammengetragen*, Leipzig, gFritsch, 1785; *Neueste Reisen durch Frankreich: vorzüglich in Absicht auf die Naturgeschichte, Oekonomie, Manufacturen und Werke der Kunst aus den besten Nachrichten und neuern Schriften zusammengetragen*, Leipzig, Fritsch, 1787-88. Ad una prima ricognizione, appare come l'unico lavoro dove un elemento personale è presente sia quello sull'Italia; negli altri sembra prevalere la collazione di autori diversi. Sono presenti inoltre, generalmente, le mappe dei territori visitati, ma le illustrazioni sono sempre scarse o assenti.

¹⁰ Su Denina come mediatore culturale tra Italia e Germania (a Berlino soggiornò dal 1782), si vd. Tortarolo, E., cit., *passim*, in particolare pagina 51 (per i riferimenti alle biografie del Denina a disposizione):87ss.

¹¹ *Briefe aus Sicilien und der Turkey an seine Freunde in Toscana*, Leipzig, Fritsch 1780-82. Si tratta di un'edizione in pratica contemporanea rispetto a quella italiana, *Lettere del signor abate Domenico Sestini scritte dalla Sicilia e dalla Turchia a diversi suoi amici in Toscana*, Firenze, Vanni: presso Giovacchino Pagani, 1780, in sette tomi.

dal momento che l'edizione tedesca è quasi contemporanea rispetto a quella italiana.

Leipzig, grande fiera, libreria e non solo, consentiva a Volkmann di avere notizie di prima mano su quel che accadeva nella repubblica delle lettere del tempo, come dimostra la pubblicazione proprio a Lipsia di quell'immensa enciclopedia, la più vasta di tutto il Settecento, che fu il *Lexicon* di Johann Heinrich Zedler (1706-1751), l'editore che aveva pubblicato, tra l'altro, gli *opera omnia* di Lutero. Zedler non solo fu l'ideatore dell'immenso *Lexicon*, ma tra le sue ultime opere si annovera anche un poderoso *Historisch-Politisch-Geographische Atlas der gantzen Welt* (1744-1749, 13 volumi) pubblicato in collaborazione con l'editore Johann Samuel Heinsius¹². Ed infatti nella prefazione, lunga ed articolata, alla sua guida italiana, egli è in grado di discutere, criticare, commentare in vario modo le numerose fonti – soprattutto scrittori che compivano il *Grand Tour* – che parlano dell'Italia. E lo fa mostrando tutta la sua conoscenza di svariate lingue, e delle produzioni più attuali, in una vera e propria operazione di *marketing*. Ferber, Burney, Jagemann, Bernoulli, e numerosi altri sono presenti soprattutto a partire dall'edizione più completa, del 1777. Non solo, ma le fonti sono selezionate a seconda dei loro punti di forza, ad esempio Johann Ferber per la storia naturale, per quel che in essa era contenuto nell'ottica del sublime; i vulcani italiani, ad esempio, che già attiravano abbondantemente i turisti. Charles Burney, compositore inglese, viene utilizzato per fornire notizie precise su di un altro motivo di attrazione "italiano", la musica. Jagemann, un bibliotecario, è la sua fonte principale per la Toscana. Bernoulli gli offre una serie di notizie aggiornate su Venezia¹³.

¹² Sarebbe auspicabile uno studio che mettesse a paragone questo atlante con gli scritti di Volkmann. È probabile che questi ultimi fossero visti proprio come un correttivo, per un pubblico più vasto, dell'atlante estremamente erudito dello Zedler. Che era poi in grandissima parte la traduzione di un solo testo, il *Grand Dictionnaire Géographique Et Critique* di Antoine Augustin Bruzen de la Martinière. Il ricorso alla pluralità di fonti per Volkmann costituisce una garanzia di verità e imparzialità.

¹³ Vd. Polloni, M., *cit.*:14ss.

Sono tuttavia i francesi, a partire dal classico Misson per giungere alla recentissima sintesi di Jérôme Richard, e gli inglesi, Addison, Bernal, Mollet, Sharp, a farla da padroni, per un contesto tedesco ancora abbastanza provinciale, in fondo, anche per quel che riguarda il numero di coloro che partivano per il *Grand Tour*. Non mancano le viaggiatrici, come Madame du Boccage, le cui *Lettres sur l'Italie* erano state pubblicate nel 1771, in contemporanea con le anonime – ma di mano femminile – *Letters from Italy*, uscite a Londra in quell'anno (e quindi queste due autrici saranno presenti solo a partire dall'edizione del 1777)¹⁴.

Se andiamo a vedere l'ampia sezione su Venezia, notiamo la costruzione molto schematica, l'abbondanza delle fonti utilizzate, la ricerca di una "avalutatività" per quel che riguarda società e politica, e insomma una visione "neutrale" della città lagunare, non senza che si sottolinei magnificenza e fascino della città. L'elenco delle bellezze artistiche e architettoniche è sistematico, la storia è percorsa a grandi linee, moltissime curiosità sono menzionate. Vediamo ad esempio come si parla del celebre *Broglio*:

Ogni mattina, sotto i portici del Palazzo Ducale che si trovano in questa parte della piazza, e nella piazza stessa, i nobili si riuniscono per parlare dei loro affari. Nel pomeriggio, essi si spostano su un altro lato della piazza, dato che il sole si riflette contro il Palazzo Ducale. Questo punto di incontro si chiama Broglio; mentre i nobili si riunivano, i cittadini e gli stranieri venivano allontanati da questo luogo. Nessuno è mai tornato indietro; tutti sanno che devono stare lontani dal Broglio, perché non hanno nulla a che fare con la nobiltà. Visto che conoscono il mondo, i nobili sono educati e complimentosi con gli stranieri: in questo modo riescono

¹⁴ Si tratta delle *Letters from Italy: describing the manners, customs, antiquities, paintings, etc. of that country, in the years MDCCLXX and MDCCLXXI: to a friend residing in France, by Miller*, poi attribuite ad Anna Riggs, Lady Miller (1741-1781).

ad ingraziarsi il popolo e a sventolare la loro dignità. Dato che nel Broglio i nobili cercano di competere con gli amici per il proprio onore, esso è anche chiamato Far Broglio.¹⁵

Quando allude alla forma di governo, Volkmann da un lato è molto prudente e dichiara di voler essere breve dal momento che al viaggiatore basta qualche nozione. Dall'altro cita come neutrale una fonte chiaramente di parte, Amelot de la Houssaie, insieme a diverse altre:

La forma di governo di Venezia è da tempo famosa per la sua intelligente organizzazione. Molti libri la descrivono e la commentano dal punto di vista politico. Alcuni la descrivono forse con troppo entusiasmo. L'abate Richard, grazie ai suoi viaggi, è uno dei più grandi estimatori del sistema veneziano. Non ci vogliamo dilungare troppo su questo argomento, ma vogliamo dare solo ai viaggiatori le informazioni necessarie per capire meglio la forma di governo presente a Venezia. Tra tutti i paesi europei, Venezia è sicuramente il più aristocratico. La potenza è nelle mani di 206 famiglie divise in 523 rami, che comprendono millecinquecento nobili. Questi rappresentano il Maggior Consiglio: occupano le posizioni più prestigiose, fanno le leggi e le modificano quando necessario [...].¹⁶

¹⁵ “Probabilmente, dagli intrighi del Broglio, provengono anche le parole imbroglio, imbrogliare, confusione o rimanere impigliati in qualcosa, le quali sono diventate di uso comune e utilizzate anche in altri ambiti. “Questa la nota che appone Volkmann (la traduzione è di Monica Polloni, come per i passi citati oltre).

¹⁶ L'opera di Richard era uscita in sei volumi a Parigi nel 1766. Si trattava anche in questo caso di opera derivata, al limite del plagio – concetto molto fluttuante al tempo – da altri autori. Sulla circolazione-traduzione-plagio nell'odeporica tra Sette e Ottocento si veda Martin, A. e Pickford, S. (a cura di), *Travel Narratives in Translation, 1750-1830: Nationalism, Ideology, Gender*, London, Routledge, 2012, in particolare su Volkmann e l'Italia il saggio di Morrison, J., “Autopsy, translation, and editing in the production of

Siamo dunque di fronte ad una lode del governo veneziano, poi più volte ribadita, non senza critiche per le disuguaglianze sociali all'interno della stessa nobiltà. L'analisi di questa parte dell'opera di Volkmann potrebbe portare a diverse considerazioni, ben oltre lo scopo di questo saggio, ma vale comunque la pena citare il giudizio complessivo che sul governo veneziano fornisce l'autore di Amburgo:

La forma di governo veneziana è la più antica, ed è sopravvissuta per molto tempo. Nel corso degli anni sono emerse delle fazioni, che sono state soppresse dall'ottima organizzazione e dal carattere saggio dei veneziani, ben diverso dal restante popolo italiano. A differenza dei fiorentini, Venezia si è guadagnata la sua libertà. Il famoso Amelot de la Houssaye ha descritto il governo veneziano in una sua opera, ben curata e priva di errori. Montesquieu invece ha criticato molto la costituzione veneta. Si fa molto riferimento alla vecchia organizzazione veneziana, ma essa non è più ottimale, soprattutto dopo quel che è avvenuto in Oriente e la perdita di Candia e della Morea. A Venezia, se non si è nobili dalla nascita, non ci si può considerare ricchi, saggi o coraggiosi. Solo quando lo stato è coinvolto in guerre importanti, si possono acquistare titoli nobiliari in cambio di grandi somme di denaro. Il famoso Maffei, un grande e meritevole uomo che aveva prestato servizio per Verona, sua città natale, era considerato solo un nobile di Terraferma o del territorio della Repubblica. I nobili veneziani hanno sempre più supremazia sulla nobiltà terriera; se sono ricchi e non hanno bisogno dell'aiuto di nessuno, devono mostrarsi ai sudditi. Il potere dei nobili ha un impatto importate anche in caso di controversie,

Johann Jakob Volkmann's *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien* (1770-71)", ivi:55-72.

soprattutto quando un cittadino impone qualcosa ad un nobile. I cittadini dipendono dalla nobiltà, perché comunemente sono loro che hanno più bisogno.¹⁷

In conclusione, si può dire davvero che l'opera di Volkmann inizi la grande tradizione tedesca delle guide turistiche: un compito svolto nello spirito davvero enciclopedico dell'autore.

Con quest'opera di Volkmann la letteratura odeporica si trasforma in letteratura informativa: nasce la guida, destinata evidentemente a un pubblico colto e in grado di apprezzare la pluralità di citazioni e la varietà di prospettive. Solo nel corso dell'Ottocento, in particolare con Baedeker, verranno pubblicate guide adatte a un pubblico borghese ma non elitario, dove la citazione classica ed erudita verrà limitata a favore di descrizioni e itinerari che comprendessero utili informazioni su alberghi, ristoranti, e strade. Che certo non mancano in molte opere di odeporica di Antico Regime, ma prive di quella sistematicità che di solito cerchiamo oggi in simili sussidi di viaggio.

¹⁷ Questa visione sostanzialmente positiva del governo di Venezia, non del tutto scontata nelle guide e nelle opere di letteratura di viaggio in Germania, e generalmente nell'Europa del tempo, sarà rafforzata nella visione data di Venezia da un altro notevolissimo viaggiatore, Friedrich Stolberg. Vd. Bianco, E., "Un governo mite, un popolo felice": La Venezia di Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg (1792)", *Mediterranea-ricerche storiche*, 39, 1, 2017:35-58.

BOOK REVIEWS / RECENSIONI

FRANCESCO LEPORE, *Il “Purgatorio ragionato” di Francesco Longano (1729-1796). Storia ed edizione d’un trattato illuministico-massonico sulla purificazione ultraterrena (Vat. Lat. 15366). “Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae”, XX, 2014.*

Tra le varie pubblicazioni della Biblioteca Vaticana, un ruolo di particolare rilievo ha la collana “Studi e Testi”, istituita da Leone XIII nel 1900, che via via s’è arricchita di alcune serie con compiti specifici. Una di queste è la “Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae” che, principiata nel 1987, presenta saggi che illustrano e recensiscono i manoscritti prescelti tra i tanti allocati nei diversi fondi. Nel XX fascicolo, pubblicato nel 2014 – avverando il titolo della raccolta che prevede, per l’appunto, sia testi originali sia commenti –, è pubblicato il *Purgatorio ragionato* di Francesco Longano (509-575). Lo scritto è entrato a far parte della collezione apostolica nel 2005 ed è catalogato con la segnatura “Vat. lat. 15366”. A suggerirne l’acquisizione è stato Francesco Lepore, l’autore della presentazione che accompagna il trattato (493-508). Lo studioso s’è occupato di dogmatica e di omiletica ed è, come si dice nel mondo anglosassone, un *independent scholar*, cioè non affiliato a un’istituzione accademica. Tra le sue curatele rammento almeno *Il sermone in festività sanctae Mariae reginae coeli di Davide di Benevento (sec. VIII ex.)* (Pontificia Academia Mariana, 2003) e la *Serephica charitas. Note storico-critiche sull’alcantarino Carlo di S. Pasquale (1818-1878)* (Libreria Editrice Vaticana, 2016).

In questa sua analisi storica Lepore presenta l’*iter*, in verità osteggiato e avventuroso, dell’edizione del *Purgatorio ragionato*, la cui stesura risale al 1799. L’autore è Francesco Longano (Ripalimosani [CB], 1729 – Santopadre [FR], 1796), illuminista e massone, prelado ed economista, allievo di Antonio Genovesi. Il suo pensiero si esprime con lucidità nel *Piano d’un corpo di filosofia morale* (1764), tre anni dopo in *Dell’uomo naturale* e nella *Raccolta di saggi economici per gli abitanti delle Due Sicilie* (1779). Si tratta di volumi che provocarono un vivace dibattito su questioni sociali e che solleccitarono, a causa di certi atteggiamenti anticlericali, vive

preoccupazioni all'interno degli ambienti ecclesiastici. Si capisce che, oltre all'insegnamento di Genovesi, risentano non poco dell'influenza sia di Vico e Spinoza sia di Montesquieu e Malon (che tradusse). “Longano approdò così a una concezione dell'uomo improntata a marcato senso egualitario, laddove della religione finì per dare una lettura in chiave deistica e utilitaristica. In costante tensione tra concretezza progettuale e aneliti utopici questa duplice visione percorre l'intera produzione della maturità e caratterizza, nel caso specifico, *Il Purgatorio ragionato*”, scrive Lepore a pagina 498. Insomma, il filosofo visse e contribuì con pienezza al più generale *Zeitgeist* che contraddistingue la seconda metà del XVIII secolo. Il libello sul purgatorio non ottenne l'*imprimatur* e se ne ostacolò qualsiasi altra forma di diffusione; nonostante queste misure, che lo lasciarono fuori dai canali della comunicazione culturale, il gesuita Francesco Antonio Zaccaria trovò necessario dare fuori le *Lettere critiche contro l'autore di un certo purgatorio politico* (1779): “la vicenda lo segnò [Longano] a tal punto da indurlo a parlarne diffusamente nelle memorie autobiografiche” (*ibidem*).

Quali erano le ragioni che destarono tanta preoccupazione? La teologia e la dottrina cattolica considerano che, oltre al culto, non vi siano rapporti tra chi vive e i defunti. Un caso a parte è, ovviamente, quello che si può stabilire con i santi, ed eccezionale è il contatto con quelle anime che temporaneamente risiedono nel secondo regno dell'aldilà. Le preghiere, i suffragi e le opere di carità, difatti, come stabilito nel Concilio di Lione del 1274, possono influire sulla durata della permanenza in quel luogo. A segnare con vigore questo concetto è, del resto, lo stesso Dante che in diversi punti della *Commedia* ne riafferma la giustezza, la bontà e l'utilità (cfr. almeno *Pg. IV* 133-135, *Pg. VI* 28-45 e, soprattutto, la ‘testimonianza’ di Forese Donati: “la Nella mia con suo pianger diretto. | Con suoi prieghi devoti e con sospiri | tratto m' ha de la costa ove s'aspetta, | e liberato m' ha de li altri giri”: *Pg. XXIII* 87-90).

Il ragionamento longaniano, certo, s'inserisce perfettamente nello spirito di rivolta del suo tempo, e in particolare si conforma a quei movimenti di progresso sociale stimolati e incoraggiati dalle logge massoniche. La particolarità di questo caso, secondo Lepore sta però nel grado di adesione, visto che “la progressiva radicalizzazione delle istanze genovesiane, cui Longano informò costantemente i suoi scritti,

germinò dunque dalle molteplici suggestioni dei catechismi massonici e, più in generale, dall'indirizzo democratico, progressista e rivoluzionario delle logge d'appartenenza" (cito da pagina 497). La loggia cui il molisano apparteneva al momento in cui pensava al suo *Purgatorio* era *La Parfaite Union*, dipendente dalla *Grand Lodge of England*; mentre "tra il '73 e il '74, infine, il letterato Francesco Longano fu 'iniziato' nella loggia *Vittoria*, dipendente dalla *Gran Loggia Nazionale de' Regni delle due Sicilie*" (496, n. 16). Queste notizie biografiche sono indispensabili per comprendere appieno il significato del libro in questione. In pratica, buona parte dei dieci capitoli non hanno come scopo principale quello di discutere la questione dell'attendibilità della pratica della purificazione e dei suoi riti mondani e ultraterreni, bensì preparare alle conclusioni che si leggono negli ultimi tre capitoli, dove "Longano poteva finalmente incentrare l'attenzione sui suffragi noti alla ragione e coincidenti con 'quelle più efficaci maniere, [...] le quali nell'atto che procurano la felicità di quelli, formano benanco la tua'. Siffatti 'suffragi naturali' consistono nell'esercizio delle virtù civili o sociali. Esse sono in numero di nove e classificate nel seguente ordine: 1) fatica quale 'fondamento di tutte le altre', 2) temperanza, 3) educazione dei figli, 4) beneficenza, 5) prudenza, 6) giustizia, 7) fermezza, 8) benevolenza, 9) religiosità" (505-506). Si tratta, come si può facilmente intuire, di precetti che riassumono alcuni valori classici, cristiani e, ovviamente, massonici (o borghesi), ponendo l'attenzione all'importanza di un'educazione (scolastica e civica) di gusto schiettamente naturalistico, giacché "l'uomo come le piante dee essere con som[m]a industria coltivato, altrimenti i suoi abiti morali saranno pravi, e le leggi ancorche savie, dissutili" (572).

Il lavoro di Lepore, condotto con rigore e sobrietà – visto che non assume mai forzature ideologiche – dimostra un fatto su cui, a me pare, si debba riflettere: ovvero che anche quel secolo dei Lumi così spesso affrontato in maniera semplicistica, in verità sia stato un periodo di dinamiche contrastanti: profonde ansie e slanci di rinnovamento, malcontento e appagamento. Nulla, dunque, è tutto bianco o tutto nero, tantomeno può esserlo la Storia.

Gandolfo Cascio
(Universiteit Utrecht)

BOOKS RECEIVED / LIBRI RICEVUTI

- J. C. Barnes /
D. O'Connell
(eds.) *Dante and the seven deadly sins*, Dublin, Four Court Press, 2017.
- Valter Boggione *Le parole amoroze: Mandragola, Clizia, Morgante*, Venezia, Marsilio, 2016.
- M. Bruno /
A. Lombardinilo
(a cura di) *Narrazioni dell'incertezza. Società, media, letteratura*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- A. Castagnino *Investigating Fascism. Crime, Mystery, and the Fascist Ventennio in the Historical Novel*, New York, Peter Lang, 2017.
- G. Corsinovi *La finzione vissuta. Percorsi pirandelliani: tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Recco-Genova, Le Mani Edizioni, 2015.
- G. Corsinovi /
A. Beccaria *Antonio Aniante Outsider del teatro*, Recco-Genova, Le Mani Edizioni, 2013.
- Testo* No 73, Anno XXXVIII, genn.-giugno 2017.
- A. Virga *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

**INDEX OF PREVIOUS ISSUES /
SOMMARIO DEI NUMERI PRECEDENTI
(2008-2017)**

Vol. 21, n. 1 & 2 (2008)

DOUBLE ISSUE: L'ITALIA PRENDE IL LARGO: IDENTITÀ ITALIANE IN MOVIMENTO / ITALY AT LARGE: ITALIAN IDENTITIES ON THE MOVE

ARTICOLI: Rita Wilson, *Frontiers of identity: Representations of Italianità in contemporary narrative*; Gregoria Manzin, *Wavering between two worlds: The borderline cutting through Nelida Milani's Istria*; Donatella Fischer, *In search of lost identity: The Triestine narratives of Lino Carpinteri and Mariano Faraguna*; Jan Nelis, *Negotiating the Italian self: Catholicism and the demise of fascism, racism and colonialism*; Luigi Cazzato, *Questione meridionale and global south: If the Italian south meets its global brother*; Irial Glynn, *What place has an emigration past in an immigration present? Italy and Ireland compared*; Franca Sinopoli, *Isotopie della nazione e della patria locale in Luigi Meneghello*; Elena Benelli, *Italiani per vocazione: voci migranti in cerca di ospitalità*; Caterina Romeo, *New Italian languages*; Roberto Derobertis, *Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio di Am+-ara Lakhous*; Luana Ciavola, *L'altro 'fuori' e l'altro 'dentro' nel cinema italiano contemporaneo*; Vivian Gerrand, *Representing Somali resettlement in Italy: The writing of Ubax Cristina Ali Farah and Igiaba Scego*.

Vol. 22, n. 1 (2009)

INEDITI: Anna Meda, *Poesie*

ARTICOLI: Paolo L. Bernardini, *Literature, politics, and coffee-houses in Padua during the "Risorgimento": The "Stabilimento Pedrocchi"*; Lara Gochin Raffaelli, *Tradition and progress, future and past in the novels of Maria Messina*; Flaviana Zaccaria, *Gli effetti della demodernizzazione e della perdita d'individuazione nell'opera di*

Isabella Santacroce; Franco Manai, Identità locale, regionale e nazionale nella narrativa gialla italiana.

Vol. 22, n. 2 (2009)

INEDITI: Massimo Maggiari, *Cacciatori di anime*

ARTICOLI: Frederick Hale, *Revolutionary Faith and Religious Disillusionment in Enrico Pea's Giuda*; Wilhelm Snyman, *The Loneliness of Two Long-distance Rationalists: Gellner and Bassani*; Grazia Sotis, *Antropologia di un intellettuale, Giuseppe Cassieri*.

NOTE E CURIOSITÀ: Dino Bressan, *Veleno per il Cardinale? Un clamoroso processo di fine '700 in un manoscritto inedito*

Vol. 23, n. 1 (2010)

INEDITI: Aldo Nove, *Short stories* (Trans. G. Sumeli Weinberg)

ARTICOLI: Grazia Sumeli Weinberg, *Pulp, noir or neo-noir? Aldo Nove's 'Cannibal Stories' in "Superwoobinda"*; Luciana d'Arcangeli, *Immigration and identity in "L'Albero dei destini sospesi"*; Maria Cristina Mauceri, *"Luce profuga" di Valerio Aioli e "La badante. Un amore involontario" di Paolo Teobaldi: italiani a confronto con l'alterità.*

Vol. 23, n. 2 (2010)

INEDITI: Adriana Valabrega, *Poesie*

ARTICOLI: Nelia Cacace Saxby, *For Antonio da Montalcino and Apostolo Zeno*; Franco Arato, *La letteratura insegue la scienza. Una prospettiva settecentesca*; Michele Barbolini, *Immaginazioni dell'aldilà nella narrativa italiana del secondo dopoguerra ad oggi*; Monica Boria, *Declinazioni del comico nei racconti di Stefano Benni*; Gerhard van der Linde, *White men in Africa: Celati, Theroux, Kapuscinski.*

Vol. 24, n. 1 (2011)

SPECIAL ISSUE: ITALIAN STUDIES IN NEW ZEALAND

ARTICOLI: Giacomo Lichtner, *Italian cinema and the contested memories of fascism: Notes towards a historical reconsideration*; Sarah Patricia Hill, *Full Circle? Renato Amato's literary antipodes*; Marco Sonzogni, *Un' "Apparizione meravigliosa, quasi inverosimile": Tracce di musa nei versi di "In un giardino 'italiano'"*; Giovanni Tiso, *Da James Joyce a John Assurbanipal Smith. La (de)legittimazione del comico nell'opera di Umberto Eco*; Federica Balducci, *Rethinking Romanzo Rosa: The first person narrator and changing gender roles in Brunella Gasperini's "Rosso di sera"*; Barbara Pezzotti, *Serial killers in the antipodes: The case of Carol Lucarelli and Paul Cleve*; Claudia Bernardi, *"Impegno" in the work of Silvia Ballestra: A space of political engagement between realism and postmodernism.*

Vol. 24, n. 2 (2011)

SPECIAL ISSUE: ALTRI MONDI. L'ESOTISMO NELLA LETTERATURA ITALIANA MODERNA

ARTICOLI: Toni Veneri, *Esotismo e orientalismo: il contributo al discorso politico-letterario veneziano in età moderna*; Rosa Necchi, *Un'idea di Messico: sondaggi tra Sette e Ottocento*; Camillo Faverzani, *"Barbari noi / Chiama la vostra Europa". Il personaggio esotico nella librettistica italiana ottocentesca*; Pierfranco Moliterni, *Meticcii all'opera*; Stefano Verdino, *Adamastor "Re dell'acque profonde"*; Paolo L. Bernardini, *Imagined China. Italian Ideas and Visions of the "Celestial Empire" in the Eighteenth and Nineteenth Century (1766-1867)*; Lara Gochin Raffaelli, *Influences of the Exotic in Maria Messina: "I Racconti di Cismè" and "Alla Deriva"*; Giuseppe Gazzola, *Un entomologo in India: l'orientalismo consapevole di Guido Gozzano*; Andrea Sisti, *"Il verbo di Bodhisattva". De Pisis, le avanguardie, l'oriente.*

Vol. 25, n. 1 (2012)

SPECIAL ISSUE: ALTRI MONDI. L'ESOTISMO NELLA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

ARTICOLI: Valentina Napoli, *Questioning the 'Exotic' in two Italian travellers' accounts of New Zealand*; Michele Monserrati, *Little Italy, big Japan: Patterns of continuity and displacement among Italian writers in Japan*; Leah Nasson, "Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale". *Negotiating exoticism and colonial conquest in Ennio Flaiano's "Tempo di uccidere"*; Angelo Fàvaro, *Alberto l'africano o l' "Impressione" moraviana dell'esotismo ai tempi del postcoloniale*; Federica Capoferri, *Figure e controfigure dell'Altro nel "Padre selvaggio" di Pier Paolo Pasolini*; Irene Baccarini, *L'India di Mario Luzi: «Questa enorme, meravigliosa forza del paradosso»*; Giovanna Sansalvadore, *Through the lens of the East: A study of themes in travel literature with reference to Giorgio Manganelli's "Cina e altri orienti"*; Matteo Largaiolli, *Presenze dell'esotico nella poesia per l'infanzia di Toti Scialoja*; Fiammetta Cirilli, *Tra esclusione e rispecchiamento. Alcune note sulla rappresentazione del "Nero" nelle pagine di Dolores Prato*; Mattia Marino, *Weakening the exotic in silky seas. Exotic imagery in Alessandro Baricco's novels "Oceano mare" and "Seta"*.

NOTE E CURIOSITÀ: Pietro Gibellini, *Il Sahara metafisico di Alessandro Spina*.

Vol. 25, n. 2 (2012)

ARTICOLI: Giona Tuccini, *"Modernisti" in rivolta. Anarchia ed eresia di Giovanni Boine*; Luana Ciavola, *L'altra metà futurista: la donna nel futurismo, le donne del futurism*; Manuela Gallina, *Dal "Gast" al "Fremde" nella poesia di Carmine Gino Chiellino*.

NOTE E CURIOSITÀ: Monica Gozzini Turelli, *Quale italiano in Sudafrica? Insegnare italiano come 'additional language'. Resoconto di un'esperienza*.

Vol. 26, n. 1 (2013)

ARTICOLI: Itala Vivan, *Leggere l’Africa in Italia. La ricezione delle letterature africane nei cinquant’anni delle indipendenze, 1960-2010*; Grazia Sumeli Weinberg, *The Italian legacy in post-colonial Somali writing: Nuruddin Farah’s “Sardines”*; Marialaura Chiacchiararelli, *Appunti pasoliniani per un’orestiade Africana*; Giovanna Sansalvadore, *Coming to terms with our colonial past: “Regina di fiori e di perle” by Gabriella Ghermandi*; Federica Bellusci, *Fragmented identities: The cultural collision experienced by the African protagonists in the short stories “Mal di...” and “Vado a casa” by Kossi Komla-Ebri*.

NOTE E CURIOSITÀ: Valentina Acava Mmaka, *Tra letteratura e cronaca: Percezione dell’Africa nell’immaginario italiano*.

Vol. 26, n. 2 (2013)

INEDITI: Valentina Acava Mmaka, *Poesie*.

ARTICOLI: Franco Arato, *Letteratura e diritto. Spunti sull’oratoria forense in Italia tra Cinque e Settecento*; Enrico Vettore, *“Voyage in Italy”: Roberto Rossellini’s Non-Dualistic View of the World and Cinema*; Marco Vito de Virgilio, *L’esilio e la frontiera nell’italianità letteraria*.

NOTE E CURIOSITÀ: Giuseppe De Marco, *Trame di viaggio: la centralità di Siena «Matria» e lo sguardo icastico di Mario Luzi (con una nota commemorativa di Angelo Maria Vitale)*.

Vol. 27, n. 1 (2014)

ARTICOLI: Brian Zuccala, *Foscolo professore. La ricezione giornalistica, le reazioni accademiche e la fortuna editoriale dell’“Orazione inaugurale”*; Rosanna Pozzi, *Mario Luzi e l’arte: da Simone ai contemporanei*.

NOTE E CURIOSITÀ: Maria Giuseppina Muzzarelli, *Veils, caps and hats: the language of headgear between the Middle Ages and Renaissance*; Nausikaa Angelotti e Mirko Esposito, *Dragging the history behind in brackets: intervista a Ivan Vladislavić*.

Vol. 27, n. 2 (2014)

SPECIAL ISSUE: *FINIS TERRAE FINIS MUNDI: L'APOCALISSE NELLA CULTURA E NELLA LETTERATURA ITALIANA / THE APOCALYPSE IN ITALIAN CULTURE AND LITERATURE*

ARTICOLI: Francesco Lupi, *'Habent et urbes suum terminum'*. *Rovina e decadenza in alcuni luoghi dell'Umanesimo italiano*; Ida de Michelis, *La grande guerra apocalisse della modernità: Ungaretti e Gadda*; Claudia C.I. Fratini, *Chaos and Change: The fall of Mussolini, the signing of the armistice by Italy in the Second World War and its effects on the PoWs interned at Zonderwater*; Matteo Santipolo, *L'italiano che cambia: apocalisse o palingenesi? Alcune riflessioni tra letteratura e linguistica, etica ed estetica, glottodidattica e sociologia*; Danilo Capasso, *Lingua italiana e identità: il caso del fumetto Paninaro*; Alida Poeti, *Visione satirica e paradossale del terzo millennio ne "L'apocalisse rimandata ovvero benvenuta catastrophe" di Dario Fo*; Anita Virga, *Il rischio della fine in "Nottetempo, casa per casa" di Vincenzo Consolo*; Giannella Sansalvadore, *The return of the ghost: gothic, dystopia and Isabella Santacroce's "Revolver"*; Federica Bellusci, *The unsung earth: man's regeneration and rediscovery of the earth after societal breakdown in Mauro Corona's "La fine del mondo storto"*.

Vol. 28, n. 1 (2015)

ARTICOLI: Gianluca Cinelli, *La funzione etica e catartica della rappresentazione della sofferenza in "Storia della colonna infame" di Manzoni*; Michela Barisonzi, *Mother Italy: The female role in the rebirth of Italian nationalism in Gabriele D'Annunzio's "Le Vergini delle Rocce"*; Giovanna Sansalvadore, *Theatrical game-play: Giorgio Manganelli's "Otello: Ovvero Cassio governa a Cipro"*; Anita Virga, *"1860 e Nuovomondo": due diverse 'storie' di subalterni siciliani a confronto*.

NOTE E CURIOSITÀ: Grazia Sotis, *La cucina nella "Grammatica castigliana e Toscana" di Lorenzo Franciosini*; Rafaella Marchese, *Uno sguardo sul colonialismo italiano: gli scritti di Erminia Dell'Oro*.

Vol. 28, n. 2 (2015)

SPECIAL ISSUE: ANTICHI MODERNI

GLI APPORTI MEDIEVALI E RINASCIMENTALI
ALL'IDENTITÀ CULTURALE DEL NOVECENTO ITALIANO /
THE CONTRIBUTION OF THE MIDDLE AGES AND
RENAISSANCE TO ITALIAN CULTURAL IDENTITY IN THE
20TH CENTURY

ARTICOLI: Nunzio Ruggiero, *Croce e il centenario dantesco del 1921*; Antonio Saccoccio, *Giovanni Papini e Dante Alighieri: una passione infinita*; Gaia Bindi, *I "primitivi" e l'arte italiana tra le due guerre: il "Piero della Francesca" di Roberto Longhi come pratica di dialogo tra arte e critica*; Maria Cristina Cabani, *Splendori e declino di un metro. L'ottava nella poesia contemporanea*; Massimo Colella, *"Io cercavo il bosco o riposavo nella mia stanza tra i libri". Per una lettura critica del 'petrarchismo' zanzottiano*; Mara Boccaccio, *Arturo, Bice e il loro cosmo*; Walter Geerts, *Primo Levi di fronte all'imperfezione galileiana*; Mara Nerbano, *Il Medioevo teatrale di Silvio d'Amico: intorno al "Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore"*; Anita Virga, *"E ridendo l'uccise": la disarmonia rinascimentale letta da Vancini*.

NOTE E CURIOSITÀ: Maria Giuseppina Muzzarelli, *Identità, radici e revival medievali: considerazioni sull'uso della storia*;

Gian Mario Anselmi, *Gramsci lettore di Machiavelli: una chiave di lettura del Novecento*.

Vol. 29, n. 1 (2016)

ARTICOLI: Angelo Castagnino, *The Loneliness of the Judge*; Claudia Fratini, *Questions of 'Home' and 'Origin' in Valerio Massimo Manfredi's "Chimaira" and "The Ancient Curse"*; Paola Quazzo, *Music in Town: The Musical Shells of Calvino and Vladislavić*; Giovanna Sansalvadore, *The Zombie and his Italian Half Brother: the satiric use of the zombie myth in the short story "Zoologo", by Niccolò Ammaniti*.

NOTE E CURIOSITÀ: Marco Carmello, *Il "Giornale di campagna" di Carlo Emilio Gadda. Per la definizione di un profilo politico*.

Vol. 29, n. 2 (2016)

ARTICOLI: Michele Zanobini, *Il “Don Giovanni Tenorio” di Carlo Goldoni. Alle origini di un mito modern*; Peter R. Anderson, *A Beehive of Glances: Valerio Magrelli, the translation of poetry and the poetry of translation*; Andrea Lombardinilo, «L'intera massa qualificata»: *Flaiano e l'università dilatata*; Anita Virga, *Pamela ovvero la ‘Venere Bianca’: il racconto dissidente di Fausta Cialente*.

Vol. 30, n. 1 (2017)

ARTICOLI: Raniero Speelman, *Dante in Afrikaans. The “magnus labor” of Delamaine du Toit (1921-2016)*; David Arrigoni, *William Faulkner in Europa, in Italia e nelle riflessioni di Cesare Pavese*; Ilaria Batassa, *Un breviario metafisico: l'estetica saviniana*; Elena Santagata, *Bambine golose*.

NOTE E CURIOSITÀ: Roberto Gigliucci, *L'ombra della donnetta e del cavaliere*.

Vol. 30, n. 2 (2017)

ARTICOLI: Luigi Robsuchi, *Ricerche iconografiche tra agiografia e devozione popolare: il “Miracolo del pane di San'Onofrio”*; Claudia D'Urso, *Napoli volontaria e involontaria: suggestioni letterarie per Anna Maria Ortese*; Robert J. Cardullo, *The Cinema of Federico Fellini and 8½*.

NOTE E CURIOSITÀ: Elisa Bianco, *J.J. Volkmann (1732-1803): l'Italia e la nascita della guida di viaggio moderna (1770-1771)*.

CONTRIBUTORS / COLLABORATORI

ELISA BIANCO is Assistant Professor in History at the University of Insubria (Como, Italy). Her field of research focuses on the Byzantine tradition in France and Italy in the 17th and 18th centuries and the history of Venice in the 19th century. She is author of the book *La Bisanzio dei Lumi. L'Impero bizantino nella storiografia e nella cultura francese e italiana da Luigi XIV alla Rivoluzione*, published by Peter Lang in 2015.

ROBERT J. CARDULLO is Professor of English at the University of Kurdistan in Erbil, Iraq; he is the author or editor of a number of books, including *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists* (Suny Press, 2008) and *In Search of Cinema: Writings on International Film Art* (McGill-Queens UP, 2004); he is the chief American translator of the works of French film critic André Bazin.

CLAUDA D'URSO holds a MA in Italian literature from the University of Turin (2015); she is a teacher and a part-time editor in a publishing house based in Turin.

LUIGI ROBUSCHI is Senior Lecturer in the Department of Italian Studies, School of Literature Language and Media, at the University of the Witwatersrand (Johannesburg). His main research interests include Mediterranean Studies, History of the Political Thought, Early Modern History, in particular Renaissance Venice, History of Architecture and History of Emotions. He is the author of *La croce e il leone. Le relazioni tra Venezia e Ordine di Malta* (2016). Currently he is writing a book about the myth of Renaissance Venice.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS / INFORMAZIONI PER I COLLABORATORI

Italian Studies in Southern Africa is published bi-annually and aims at providing a forum for academic discussion on all aspects of Italian culture. The journal features articles on the Italian language and literature and, since it is one of the primary aims of the journal to foster multi- and interdisciplinary study and communication, contributions are invited from all writers interested in Italian culture, irrespective of their specific disciplines. Contributions of a less theoretical nature which provide an insight into Italian culture, especially as it manifests itself in Southern Africa, will also receive attention.

Each article will be critically evaluated by two referees. Notice of acceptance or rejection will be communicated in writing to the author with reasons for the readers' decision.

As from 2018 the printed version will be discontinued. The online version will be Open Access but all articles will be on a 2-year embargo. All articles will appear online under the international licensing Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0.

Copyright on all published material is vested in A.P.I. When submitting an article for publication in *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa australe*, the author automatically accepts the following conditions: 1. If published, all copyrights on the article are ceded to A.P.I.; 2. The article has not been published nor is in the process of being published anywhere else.

Contributors must seek the Editor's permission when a reprint of an article is envisaged. The Editor reserves the right to amend the phrasing and punctuation of any article as may be deemed necessary.

Opinions expressed in contributions are those of the authors, and are not necessarily endorsed by the Editor, the Editorial Board or by A.P.I.

Guidelines

- Contributions in Italian or in English should be submitted preferably as an e-mail attachment in Microsoft Word format. The text of the manuscript must be preceded by a brief summary (approx. 10 lines) in English for Italian texts and in Italian for English texts.
- Although longer articles may be considered for publication, a length of 7000 words (about 15 printed A4 pages) is set as general guideline.

- The article should be supplied with a cover page on which only the title of the article, the author's name and address and professional affiliation appear. The article itself should then start on the subsequent page, with the title and summary (about 100 words).

Manuscripts that do not adhere to the house style of the journal will not be considered.

Style Sheet

- **Typescripts**, in their **final** draft, should have double spacing and occupy one side only of a page of about 2000 strokes (about 30 lines of 65 strokes each). It should be clear from the manuscript which words or parts of the text are to be set in italics, in block capitals or in small print.
- **Quotations** in the body of the text longer than 5 lines should be indented and in single spacing. Omitted text should be indicated by an ellipsis (three dots in square brackets). The corresponding numbers are affixed as superscripts, without parentheses **after** the full stop. References should be in brackets and follow the punctuation.
- **Bibliographical details** of references should be provided either in the bibliography or in footnotes. The bibliography, if used, should be arranged alphabetically, as follows:

Holland, N.N. 1979 *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: Octagon.

Massimo, J.L. 1970 "Psychology and gymnastics." In: George, G. (ed.) *The magic of gymnastics*. Santa Monica, Calif.: Sundby 4 Publications: 31-33.

Potter, A.M. 2010 "Religion and the literary critic." *Literator*, 10(1):66-76. April.

Pratt, M-L. 1977 *Toward a speech act of literary discourse*. London: Indiana University Press.

- **Titles of publications and journals** are given in italics. No quotation marks are used with titles of journals. In the case of journal articles, articles from newspapers and contributions in collections the relevant

page numbers should be quoted. The abbreviated Harvard method of reference should be used.

- **References in the text** are done as follows: Anderson (1982:305) or (Anderson, 1982:305)
- **Footnotes.** The number (without brackets) should be put to the left of the punctuation mark as a superscript. The footnotes (with indication of the number) should appear on the same page (not at the end of the text) and in single spacing. The numbering of footnotes in the text should be consecutive.

Contributors are encouraged to preserve a copy of the manuscript since the publisher is not responsible for loss of, or damage to, typescripts submitted to this journal. No material submitted to the journal will be returned.

Contributors attached to a South African academic institution receiving DHET research funding are charged R120-00/page as page fee for their articles.

Contributions and correspondence for the Journal to be sent to the Editor:

Dr Anita Virga
Italian Studies, School of Literature, Language and Media
University of the Witwatersrand
Johannesburg
Private Bag 3, Wits 2050
South Africa (RSA)

Tel. +27 (0)11 7174218
Cell. +27 (0)7225357753
E-mail: segreteria.issa.sa@gmail.com

PRICE LIST

NB: All issues and articles not covered by the two-year embargo are Open Access.

- **Annual Subscriptions 2018 (Two issues. Online only)**

Individuals: R300-00 (South Africa); \$75 (Elsewhere)
Institutions: R500-00 (South Africa); \$100 (Elsewhere)
A.P.I. Members: Free

- **Single Issues** (under the 2-year embargo: 2016-2017)

Online (*ISSA. website*)

R150-00 (South Africa); \$50 (Elsewhere)

Printed (Postage fees not included)

R200-00 (South Africa); \$50 (Elsewhere)

- **Single articles** (under the 2-year embargo: 2016-2017)

R100-00 (South Africa); \$35 (Elsewhere)

Payments may be made directly online.

Find all information on <http://api.org.za/issa-2/subscription> (in English)
or <http://api.org.za/issa/tariffe-abbonamenti> (in Italian).

Alternatively, payments may be made also electronically:

Electronic payments and orders:

ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

ABSA Bank

Bank Account No: 9056609619

Sandton Branch

Branch Code: 63 200 5

Swift Code: ABSA ZA JJ

Electronic order files to be sent to:

Hon. Treasurer, Mrs A. Poeti, email: alida.poeti@api.org.za

A.P.I.
PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS
ATTI / PROCEEDINGS

- 1) **XIII Convegno Internazionale/International Conference:**
Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano/The contribution of Middle Ages and Renaissance to Italian cultural identity in the 20th century (Città del Capo/Cape Town, 4-5 Settembre/September 2014).
Numero speciale/Special issue, vol. 28, no 2 (2015). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.

- 2) **XII Convegno Internazionale/International Conference:**
Finis Terrae Finis Mundi. L'Apocalisse nella cultura e nella letteratura italiana/The Apocalypse in Italian culture and literature (Durban, 26-27 Settembre/September 2013).
Numero speciale/Special issue, vol. 27, no 2 (2014). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.

- 3) **XI Convegno Internazionale/International Conference:**
Tempo e spazio nella cultura italiana e oltre/Time and space in Italian culture and beyond (Città del Capo/Cape Town, 7-9 Settembre/September 2000).
Numero speciale/Special issue, vol. 14, no 2 (2001). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.

- 4) **Identità e diversità nella cultura italiana**
Identity and Diversity in Italian Culture
Atti del X Congresso internazionale A.P.I. / Proceedings of the X International A.P.I. Conference (Pretoria, 1998).
Apparso solo in formato elettronico/Appeared in electronic format only (www.unisa.ac.za/dept/rom/api).

- 5) **Power and Italian Culture and Literature**
Potere cultura e letteratura italiane
 Atti del IX Congresso internazionale A.P.I. / Proceedings of the IX International API Congress (Johannesburg, 1995).
 Numero speciale/Special issue *Donne, scrittura e potere*, vol. 9, no 2 (1996).
- 6) **Immagini letterarie italiane della donna / Immagini dell’Africa nella letteratura italiana**
 Atti dell’VIII Congresso Internazionale dell’API (Città del Capo, 1993).
- Italian Literary Images of Woman / Images of Africa in Italian Literature**
 Proceedings of the VIII International API Congress (Cape Town, 1993).
- 7) **Novella e racconto nella letteratura italiana**
 Atti del VII Congresso Internazionale dell’API (Pretoria, 1991).
- Novella and short story in Italian Literature**
 Proceedings of the VII International API Congress (Pretoria, 1991).
- 8) **I minori**
 Atti del VI Congresso Internazionale dell’API (Johannesburg, 1989).
 Questi Atti sono usciti in un numero speciale doppio della rivista (n.4/1990 - n.1/1991).
- The minor writers**
 Proceedings of the VI International API Congress (Johannesburg, 1989). These Proceedings have appeared in a special double issue of this journal (n.4/1990 - n.1/1991).
- 9) **Letteratura e mitologia / Rapporto fra la letteratura e le altre arti**
 Atti del V Congresso Internazionale dell’API (Città del Capo, 1987).
- Literature and Mythology / The Relation between Literature and the Other Arts**
 Proceedings of the V International API Congress (Cape Town, 1987).

- 10) **Atti del IV Congresso dell'API** (Grahamstown, 1985).
Proceedings of the IV API Conference (Grahamstown, 1985).
- 11) **Atti del III Convegno dell'API** (Johannesburg, 1983).
Proceedings of the III API Conference (Johannesburg, 1983).
- 12) **Atti del II Convegno dell'API** (Pretoria, 1982).
Proceedings of the II API Conference (Pretoria, 1982).
- 13) **Atti del I Convegno dell'API** (Johannesburg, 1981).
Proceedings of the I API Conference (Johannesburg, 1981).

ASSOCIAZIONE PROFESSORI D'ITALIANO / ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

EXECUTIVE COMMITTEE 2018

Presidents	Dr Giovanna Sansalvadore (UNISA) / Ms Federica Belusci (UKZN)
Vice President	Ass. Prof. Giona Tuccini (UCT)
Hon. Treasurer	Mrs Alida Poeti
Hon. Secretary	Mr Christopher Fotheringham (Wits)
Editorial Committee	Dr Anita Virga (Wits)
Members' Representative	Dott. Enrico Trabattoni (Educational Director, Consulate General of Italy, Johannesburg)

The purpose of A.P.I. (Association of Professional Italianists/Associazione Professori d'Italiano), established in 1981, is to promote cultural exchanges and discussions on didactic and literary topics concerning the preservation and teaching of the Italian language and literature in Southern Africa both at school and university level, and to keep abreast with international developments in this field.

Congresses and Round Tables alternate every second year at various universities and cultural associations where Italian is taught. All teachers and students of Italian, as well as anybody interested in Italian culture are invited to participate.

Membership fees are as follows:

RSA	R250 (Ordinary members) R200 (Students)
Abroad	US \$50 (Ordinary members) US \$25 (Students) US \$60 (Institutions)

Membership fees include subscription to this journal and are payable by the 28th February.

All enquiries about the Association and applications for membership and remittances should be sent to The Hon. Treasurer, Mrs A. Poeti, e-mail: alida.poeti@api.org.za.

For more information on the Association go to www.api.org.za. You can also find it on Facebook (<https://www.facebook.com/api.org.za>) and Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_studies).

To contact the association write to api@api.org.za.